

S U M A R I O

FOTO WUNDERLICH.....	Sevilla.—Plaza de América.
J. MORENO VILLA.....	Tres dibujos de Pedro de Ribera.
THEO VAN DOESBURG.....	Actividad de la Arquitectura moderna holandesa.
F. GARCÍA MERCADAL.....	El Rincón de Goya, en Zaragoza.
FRANCISCO SOLANA.....	Escuelas en Cuéllar.
LUIS QUINTANILLA.....	Pinturas murales en la Exposición de la Prensa, verificada en Colonia.
COMANDANTE GARCÍA REY.....	Documentos de Covarrubias (<i>continua- ción</i>). Memoria. Libros. Revistas.



SEVILLA.—PLAZA DE AMÉRICA DE LA EXPOSICIÓN IBERO AMERICANA

Foto Wunderlich.

ARQUITECTURA

REVISTA MENSUAL, ÓRGANO
OFICIAL DE LA SOCIEDAD
CENTRAL DE ARQUITECTOS

PRINCIPE, 16

Año X Núm. 111

MADRID

Julio de 1928



TRES DIBUJOS DE PEDRO DE RIBERA

QUE RECLAMAN LA IGLESIA MADRILEÑA DE SAN CAYETANO

Un arquitecto joven, D. Aníbal Alvarez, entrega un día de los papeles de familia—familia de arquitectos y escultores—ciertos dibujos y se los ofrece a la revista por si le interesan.

El interés ha sido tanto, que los reproducimos en color y rodeados de todos los detalles gráficos y observaciones que hemos podido acumular. Pertenecen al más típicamente madrileño de nuestros barrocos: Pedro de Ribera, y corresponden a la iglesia de San Cayetano. Aquí están la planta, la sección y el alzado. Y ahí está la obra subsistente. Son de un mérito que, aunque no quedase nada de ella, se publicarían con idénticas atenciones. Los dibujos que se pueden sacar hoy de un edificio antiguo al estudiarlo, aun siendo justos, carecen del espíritu de la época; y esto es lo que se desborda en los originales. Ni sus realizaciones mismas declaran tan gráficamente ese espíritu. Precisamente por ser gráficas y por corresponder a un estilo tan grácil, lineal y dibujístico.

La historia del templo sigue un tanto confusa: dice que lo trabajó Churriguera, aceptando un plano de Fontana, enviado de Italia; que después se encargó Ribera de la obra, y que un tercer arquitecto (Morales, según Tormo en su libro "Iglesias de Madrid") puso también mano en ella.

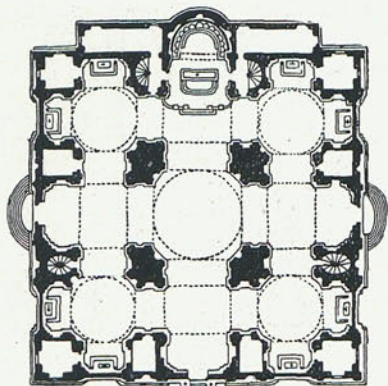
Sería de un interés muy grande aclarar la cuestión y creo que con estos tres dibujos originales se contribuye bastante.

Uno de éstos, el de la sección, presenta dos inscripciones adornadas típica y graciosamente, muy a lo Ribera, en las que consta por dos veces el nombre suyo y las fechas 1722 y 1737, surgiendo la primera de la sacristía y dependencias del trasaltar o cabecera, y la otra, de la gran cúpula medianera. Estas fechas no aclaran lo que a primera vista prometen. Creí que daban los términos de principio y fin de la obra; pero aquellas dependencias o no se fabricaron o han sido mutiladas y modificadas después, siendo imposible identificarlas con el plano de Ribera, y la cúpula central no debió de ser ejecutada por éste, aunque siga de cerca su traza: primero, porque es de estructura más adocenada y chata; segundo, porque su ornamentación acusa ya otro gusto.

Las dos fechas no deben significar otra cosa que los años en que Ribera tuvo la dirección de la obra. Luego volveré sobre esto.

Fachada.

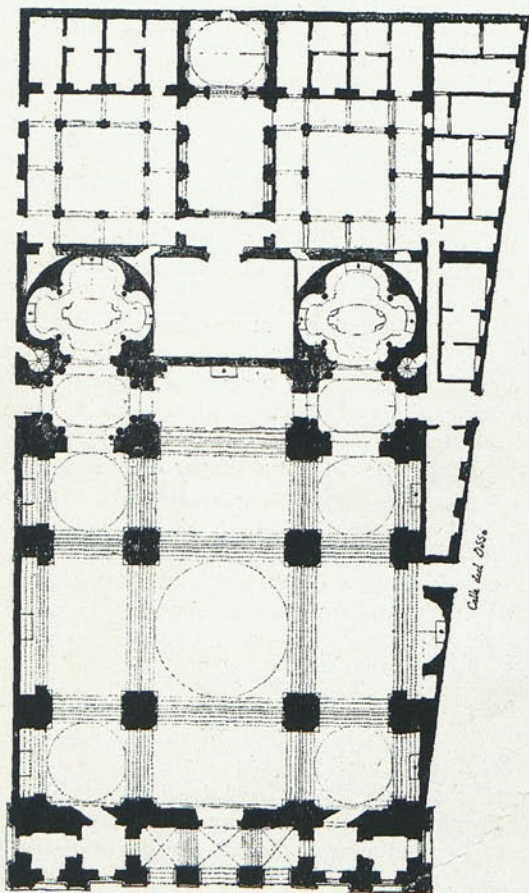
Desde el entablamento hacia abajo todo está conforme al alzado de Ribera. Apuntemos lo que ha variado la parte más alta. Primeramente, las dos torres, que presentan un cuerpo menos, aunque siguiendo la traza del dibujo; luego, el hastial, que tan bello de línea resulta en el proyecto. Es claro que se comenzó a hacer como en éste (véase el apunte). Quedan los



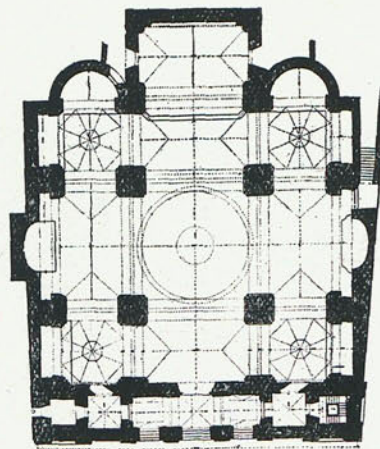
GÉNOVA.—PLANTA DE SANTA MARÍA DE CARIGNANO. DE ALESI.

arranques curvilíneos, con florones a los extremos, y el orden de pilastra y contrapilastra, con óvalos intercalados. La barandilla que hoy tiene delante es toda de hierro, sin pasamano granítico, que era lo proyectado.

La cúpula, por fuera, es menos peraltada que en Ribera, pero obedece en sus líneas al original y pre-



PLANTA ORIGINAL DE RIBERA.



PLANTA DE SAN CAYETANO ACTUALMENTE, SEGÚN LOS ALUMNOS DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID.

senta una molduración interesante por lo simple. Simplicidad que corresponde al declive del barroco madrileño. El tambor en que se apoya ha cambiado algo también; en cambio, las torres y cupulillas son absolutamente ribereñas.

Interior.

Estudiando simultáneamente la planta y la sección, se ven las cosas que perduran, las que han variado y las que no llegaron a hacerse. Ofrecemos la planta actual diseñada por los alumnos del Sr. Anasagasti en



GÉNOVA.—SANTA MARÍA DE CARIGNANO.—DE LAS CÚPULAS ANGULARES NO ASOMAN MÁS QUE LAS LINTERNAS, COMO EN SAN CAYETANO.



SAN CAYETANO.—ALZADO SEGÚN QUEDA HOY.
Dib. L. Moya.

la Escuela de Arquitectura de Madrid, D. José Luis Fuentes y D. Francisco Jiménez de la Cruz. El atrio y los pies de la iglesia no han sufrido modificación, y en ellos hay pequeños vestíbulos con preciosas bovedillas de molduración típicamente ribereña. Los accesos a la iglesia, por huecos sesgados o en esviaje, siguen intactos.

Nótese que el plano antiguo lleva dos tintas. La más clara corresponde, según hemos podido comprobar el arquitecto D. Luis Moya y yo, a lo no construido. Así, por el costado izquierdo, avanza la tinta negra justo hasta la mitad del recinto, donde hoy existe una capilla de igual planta que en la nave opuesta. Siguiendo aquella nave y saliendo a un patio, pasado el ábside correspondiente, se ve dónde y cómo se interrumpió la obra.

Es interesante lo bien que resuelve la forma de cuña a que le obligaba la calle del Oso.

Los ábsides, de izquierda a derecha, son hoy capillas semicirculares, en vez de aquellas de traza elíptica



REMATE DE UNA LINTERNA.
Foto. Torbado.

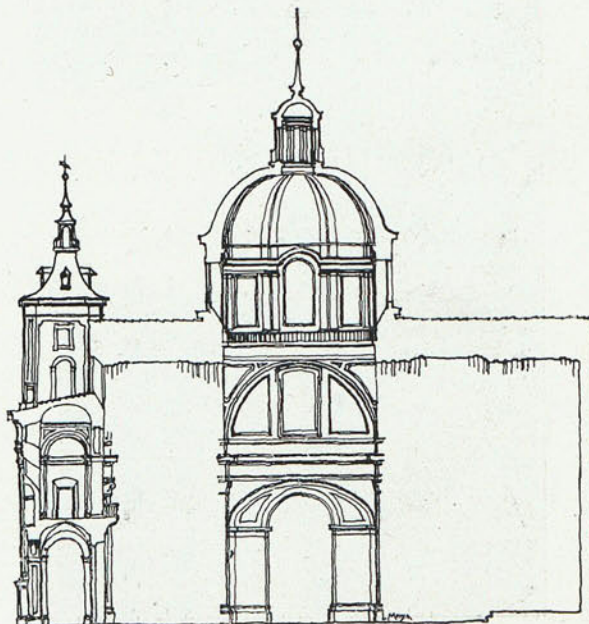


REMATE DE OTRA.

que figuran en el proyecto con tinta clara amarillenta. Nótese también que toda esa parte no construida lleva señales de columnas, que en las obras de Ribera aparecen por excepción. La cabecera fué cerrada, por consiguiente, de otro modo y tal vez como solución provisional.

En la planta moderna se ha suprimido todo lo que hay detrás de la cabecera, porque ya es más bien un laberinto que obra arquitectónica; debido, sin duda, a la demolición del convento o al arreglo (para salir del paso) que le sucedió. No obstante, hay en esa parte un recinto capital, la sacristía, que puede ser de Ribera, entre otros detalles, por la pila o aguamanil (véase apunte), que coincide con la de *Nuestra Señora de la Portería*, en Avila; coincidencia que no es sólo de dibujo, sino de materiales, color y distribución de ellos.

Volviendo a comparar la sección de Ribera y lo



VARIANTES EN LA SECCIÓN; ESTADO ACTUAL.
Dib. L. Moya.



SAN CAYETANO.—BÓVEDA DE LA SACRISTÍA.
Foto Torbado.



SAN CAYETANO.—TRIBUNA REGIA EN EL PRESBITERIO.
Foto Torbado.



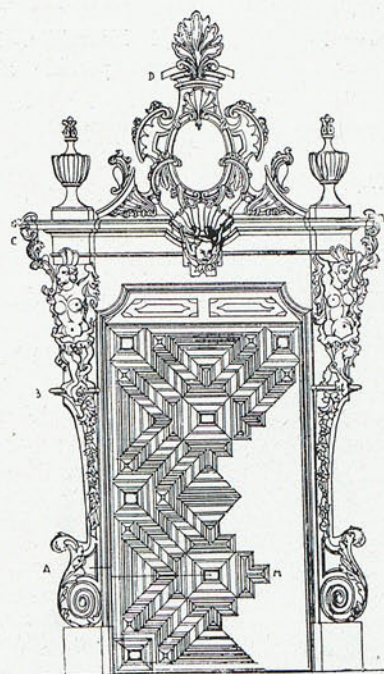
SAN CAYETANO.—DETALLE DE UN PASO DE LA TORRE A LA TRIBUNA.



SAN CAYETANO.—UNA DE LAS TORRES.
Foto Torbado.



SAN CAYETANO.—VENTANA DE RIBERA.



AVILA.—SANTA MARÍA DE LA PORTERÍA. COMPÁRESE EL PERFIL DE ESTA PUERTA CON OTRA EN LA SECCIÓN ORIGINAL DE RIBERA.
Dib. *L. Moya*.



SAN CAYETANO. — DETALLE DE LA PORTADA.

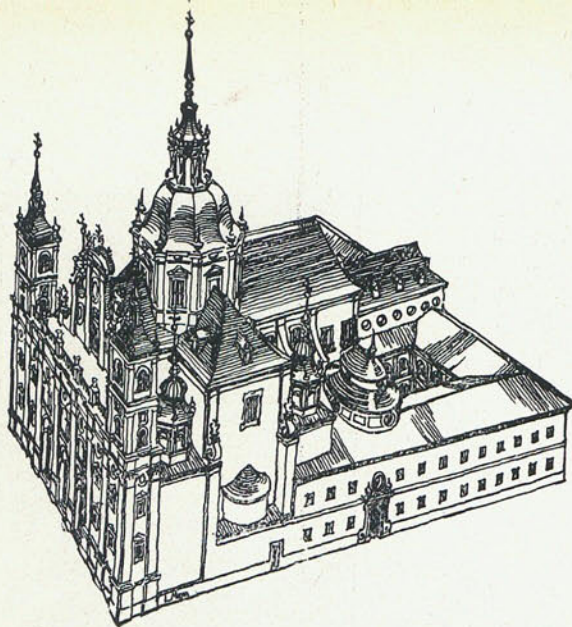


NUEVO BASTÁN (MADRID). VENTANA DE JOSÉ CHURRIGUERA.

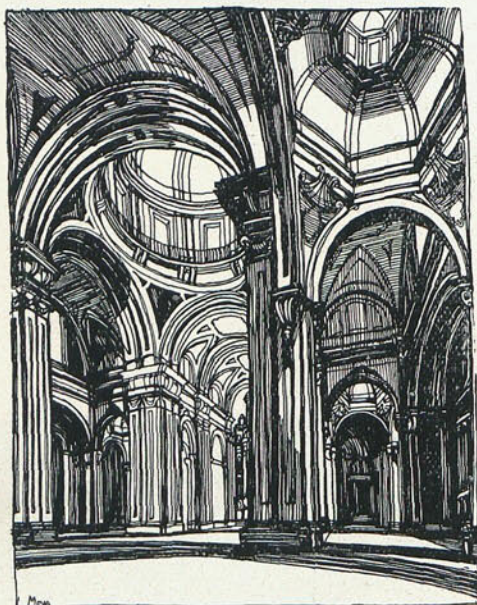
NUEVO BASTÁN (MADRID). DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA, DE JOSÉ CHURRIGUERA.

Fotos de *J. Torbado*.

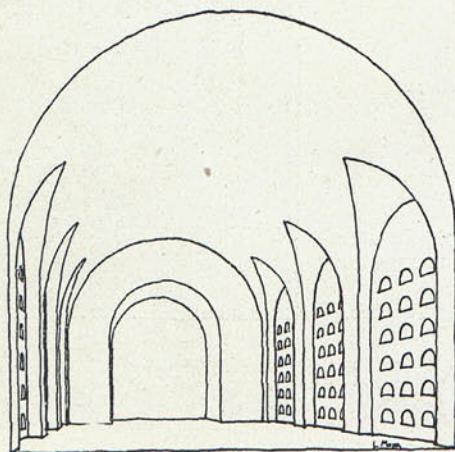




SAN CAYETANO.—PERSPECTIVA HIPOTÉTICA. Arqt. L. Moya.



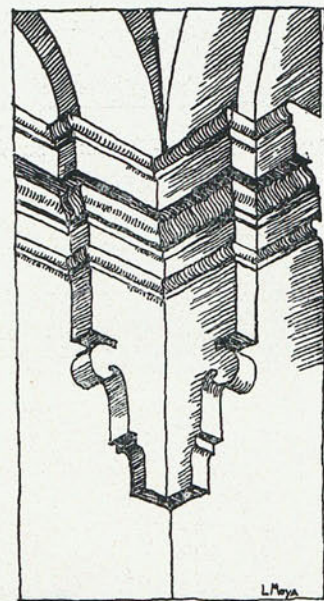
INTERIOR.



CRIPTA DE SAN CAYETANO. Dib. L. Moya.

existente, tenemos que las capillas medias de las naves laterales, o sean las del eje transversal de la iglesia, conservan el nicho primitivo y hasta el antenicho, pero que éste ha sido modificado, resuelto con un arco pesadote, sin gracia.

Modificación ulterior es también la de la tribuna del órgano, que no está resuelta en el dibujo de Ribera, posiblemente atendiendo a que los Teatinos eran Orden de predicadores. En esa parte, como en el resto de la iglesia, la ornamentación es ya de tipo francés, coincidente con la de *Las Salesas Reales*, donde trabajó Moradillo. Es lástima que en la renovación se hayan perdido algunos ventanales y puertas que se

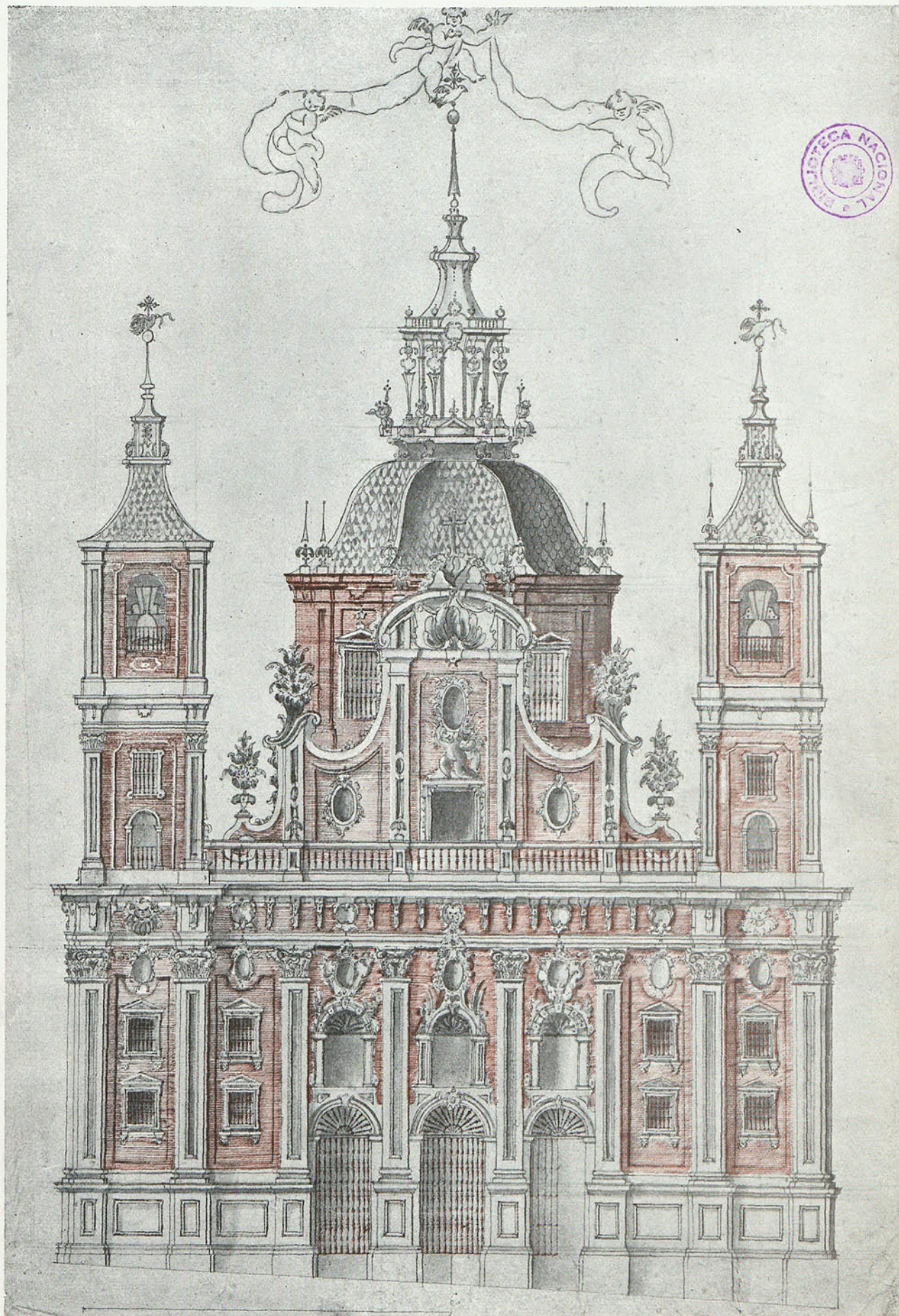


SAN CAYETANO.—DETALLE EN UN VESTÍBULO. Compárese con el perfil de Santa María de la Portería. Perfil de capitel árabe.

ven en la preciosa sección de Ribera. Como dato de identidad, entre alguna de esas puertas y las de la iglesia susodicha de Avila, reproducimos el dibujo de Moya, publicado en el magnífico estudio que le dedica recientemente la revista de Gutiérrez Moreno, *Arquitectura española*.

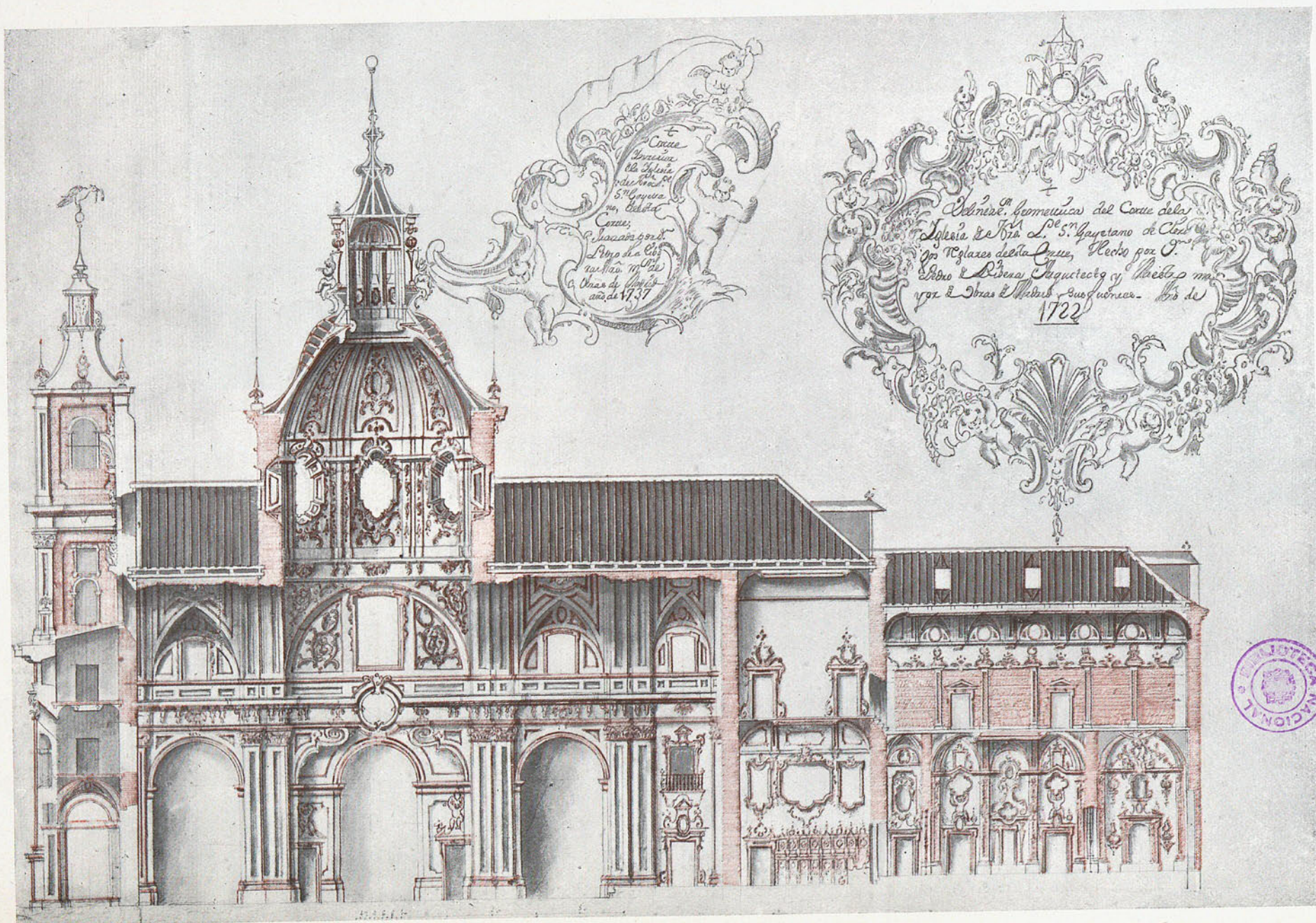
A pesar de las modificaciones y mutilaciones creemos que la iglesia tiene más de Ribera que de ningún otro. No vemos a Churriguera por ningún lado, y lo que hizo Moradillo—si fué él—no afecta nada a la estructura, salvo en la cúpula que, como dijimos, pierde peralte y se adocena.

Repasando los datos que da Tormo en su libro reciente *Las iglesias del antiguo Madrid* encontramos: "... la extensión del solar adquirido por los Teatinos se agrandó en 1689 y también en 1723". Esta segunda fecha es para nosotros muy importante, porque según se desprende de los dibujos, parece que Ribera se encargó de la obra en 1722. Sigue a ese dato es otro no menos interesante: "Terminóse el templo hoy subsistente, en 1761. Pero a los pies se ven sepulturas ya de 1737 y los bellos herrajes del ingreso los firma



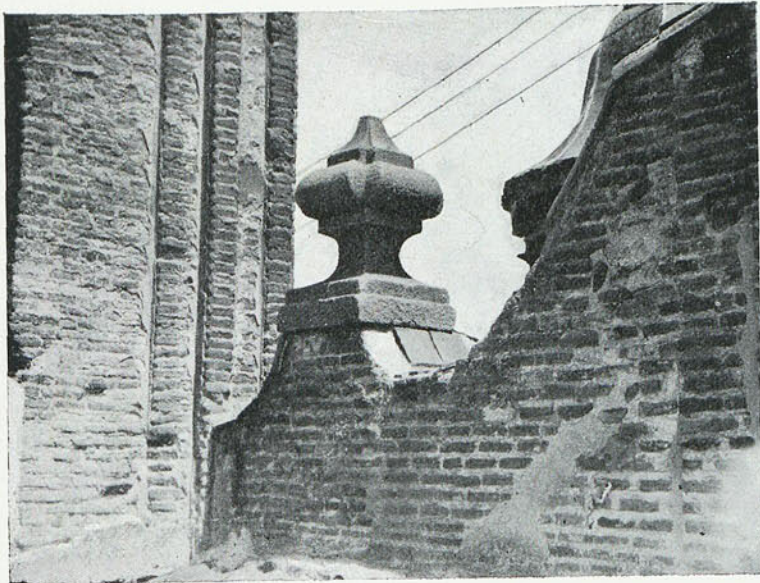
ALZADO DE LA IGLESIA DE SAN CAYETANO.

Dibujo inédito de PEDRO DE RIBERA. Tamaño 43 × 29,5.



SECCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN CAYETANO. MADRID.

Dibujo inédito de PEDRO DE RIBERA. Tamaño 29,5 X 43.



SAN CAYETANO.—ARRANQUE DEL HASTIAL, LADO IZQUIERDO Foto. Torbado

en 1730 el herrero Juan Antonio González." Nótese que precisamente la fecha de 1737 es la otra que figura en el florón del dibujo. De modo que la actividad de Ribera alcanza desde la segunda ampliación del solar hasta los primeros enterramientos, de 1722 a 1737.

Por otra parte, José Churriguera muere en 1727. Poco pudo hacer, si hizo algo. ¿En qué se funda la

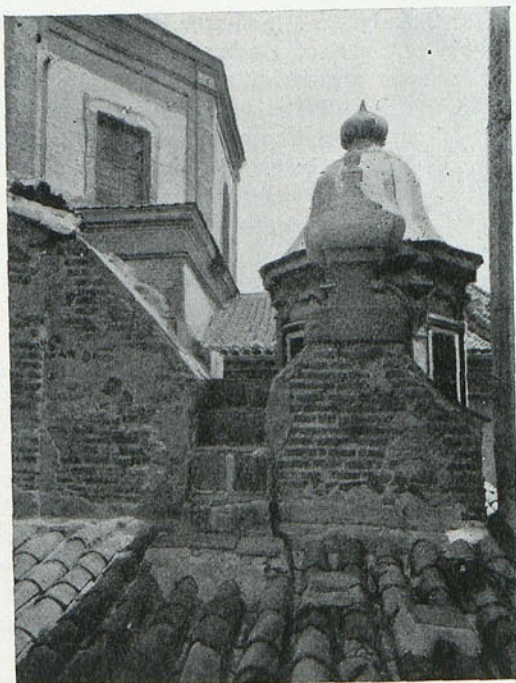
mo tal de lo más antiguo. Carece de adornos en absoluto. Como el dibujo de Moradillo presenta una semejante, pensamos si convertiría él en cripta lo que primitivamente se hizo con fines constructivos nada más.

Reproducimos este dibujo de Moradillo porque sus concomitancias con San Cayetano hablan de la influencia que éste pudo ejercer en él. Está fechado y firmado el 6 de marzo de 1745. Carece de esa gracia dibujística rebotante en el de Ribera y no tiene el sistema de cúpulas de que hablaremos en seguida.

Sistema de cúpulas.

Respecto a la planta que tanto se extraña por los escritores, evidentemente se deriva de la de Santa María de Carignano, en Génova, obra de Galeazzo Alessi (1512-1572), seguidor de Miguel Angel. Ateniéndose a la planta de San Pedro inscribe aquél una cruz griega en un cuadrado, pero introduce la novedad de no conceder a las cúpulas auxiliares más función que de linternas (1). "El interior—dice Burckhart (en el *Cicerone*), hablando de esa iglesia—, cuatro bóvedas, una cúpula central, cuatro laterales y una tribuna, descansando todo sobre pilares que son de un orden de pilastras corintias. Es de un sublime enlace de riqueza y sencillez. La iglesia hace el efecto de ser mayor de lo que es en realidad."

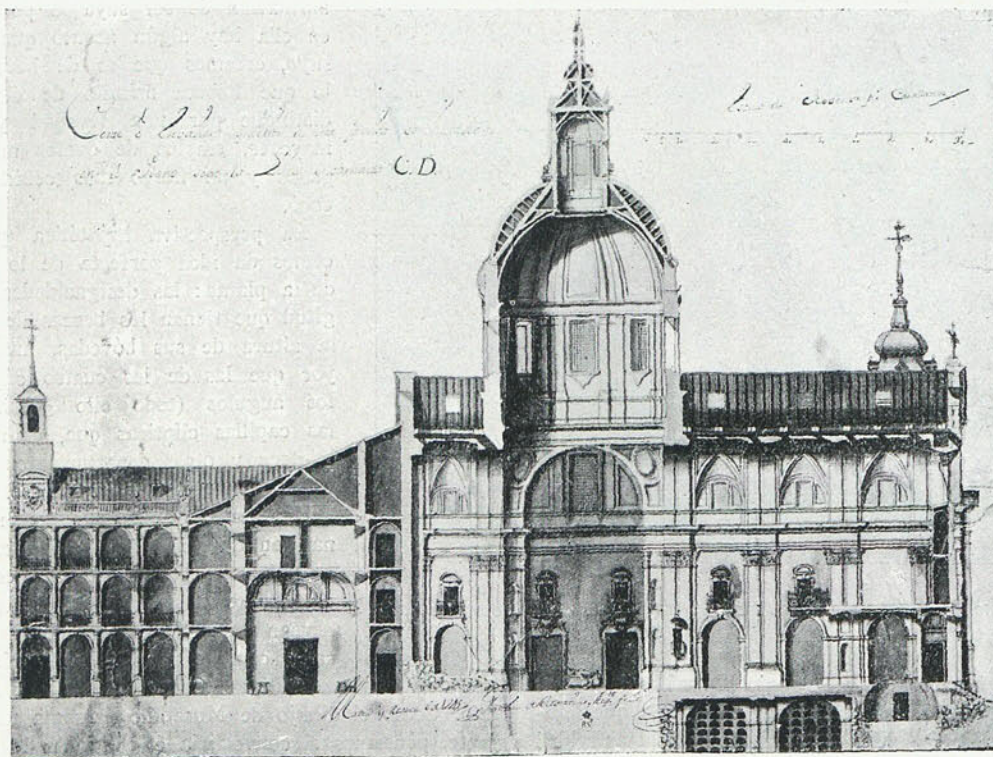
La descripción puede aplicarse, sin variar, a San Cayetano. Pero en eso, que tanto choca, de rebajar las cúpulas secundarias hasta no permitirles la altura de las bóvedas de la cruz, hay un principio netamente barroco, muy de Miguel Angel. Analizando Wölf-



SAN CAYETANO.—EXTREMO DERECHO DEL HASTIAL, LINTERNA Y TAMBOR DE LA CÚPULA.

Foto. Torbado

(1) Véanse planta y conjunto en Corrado Ricci, *Hoch- und Spätrenaissance in Italien*.



SECCIÓN DE IGLESIA DESAPARECIDA, FIRMADA POR FRANCISCO DE MORADILLO EN 1745. INTERESANTE PORQUE FUÉ SUJESOR DE RIBERA EN SAN CAYETANO. DIBUJO Y ESTILO MÁS SOSOS QUE LOS DE RIBERA.

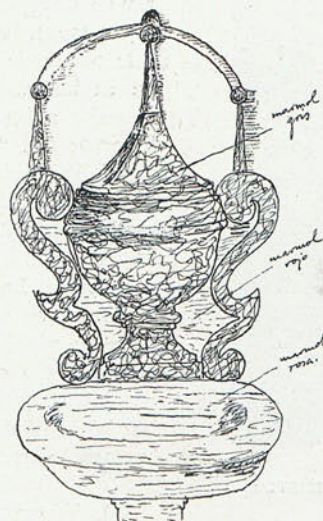
fin (1) el sistema de los interiores en Bramante y Miguel Angel, dice que éste, para producir el efecto sobrepotente, reduce el tamaño de los espacios secundarios (cúpulas se entiende) obteniendo así un centro dominante junto al cual todo lo restante queda sin libertad ni propio albedrío. El diámetro de los espacios secundarios es en Miguel Angel sólo un tercio del del espacio central ($d : D = 1 : 3$), mientras en Bramante alcanzan algo más de la mitad (entre d y D existe la relación de la llamada *Sección de Oro*).

Así queda explicada la importante grandiosidad que tiene el centro de San Cayetano dadas sus no extraordinarias dimensiones. Y se explica también su bonísima iluminación.

Análisis de las formas.

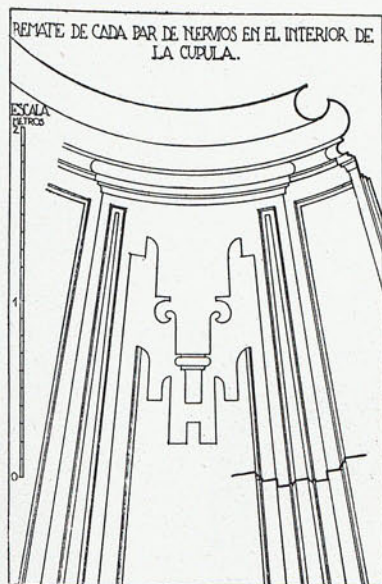
Volviendo ahora al alzado de Ribera y examinando las formas que decoran el portal, extraña que haya venido teniéndose este conjunto co-

mo obra de Churriguera (1). El arquitecto Sr. Gutiérrez Moreno fija en un estudio sobre Pedro Ribera (*Arte Español*) muchas características de su estilo; a ellas agregamos aquí que bastarían tres signos nada más para suprimirle a José Churriguera esta obra: primeramente la claridad, la esquivación de formas arquitectónicas superpuestas, o enchufadas, y luego, el empleo sistemático del óculo elíptico (no del redondo, que es lo usado por Churriguera) y de la pilastra (no de la columna, como es también inevitable en éste). Añádase todavía que los nichos y óvalos van guarnecidos con colgantes de frutas y flores, muy finos y gentiles, muy típicos de Ribera como puede comprobarse en todos los palacios suyos que subsisten en Madrid, más en la iglesia de Monserrat, en San José y en el mismo Hospicio (hoy Museo Municipal). Recuérdese también cómo remata la gran portada de éste: con un óvalo en el cual irrumpe el florón de un vaso. Y nótese que esto mismo ocu-



(1) *Renaissance und Barock*, pág. 83.

(1) Las esculturas son de Pedro Alonso de los Ríos, ✕ en 1700 (V. Tormo, ob. cit.).



PERFIL EN LA CÚPULA DE SANTA MARÍA DE LA PORTERÍA (ÁVILA), para comparar con el de San Cayetano. Dib. L. Moya.

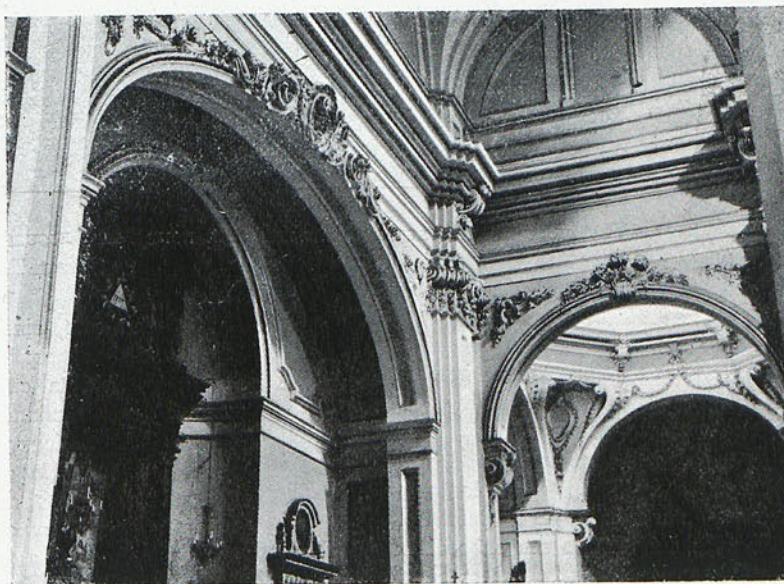
re en el nicho central de San Cayetano. En general ese enlace ascendente conseguido por el levantamiento e inmiscución de la forma baja en la más alta es muy típico de Ribera. Y, en general también, la molduración de Churriguera es más bronca, más angulosa, más contradictoria, más confusa y de más resalte. Ofrecemos, para contraste, algún detalle de la obra más importante de José Churriguera, el Nuevo Bastán, y nos proponemos ir haciendo en otros números de ARQUITECTURA la diferenciación que exigen ya las obras que hoy se engloban bajo la divisa churrigueresca. Con un estudio detenido creo que se podría ver el mundo que media entre el sistema decorativo de estas dos grandes figuras del barroco español.

J. MORENO VILLA.



SAN CAYETANO.—ARRANQUE DE LA CÚPULA CENTRAL.

Foto Torbado.

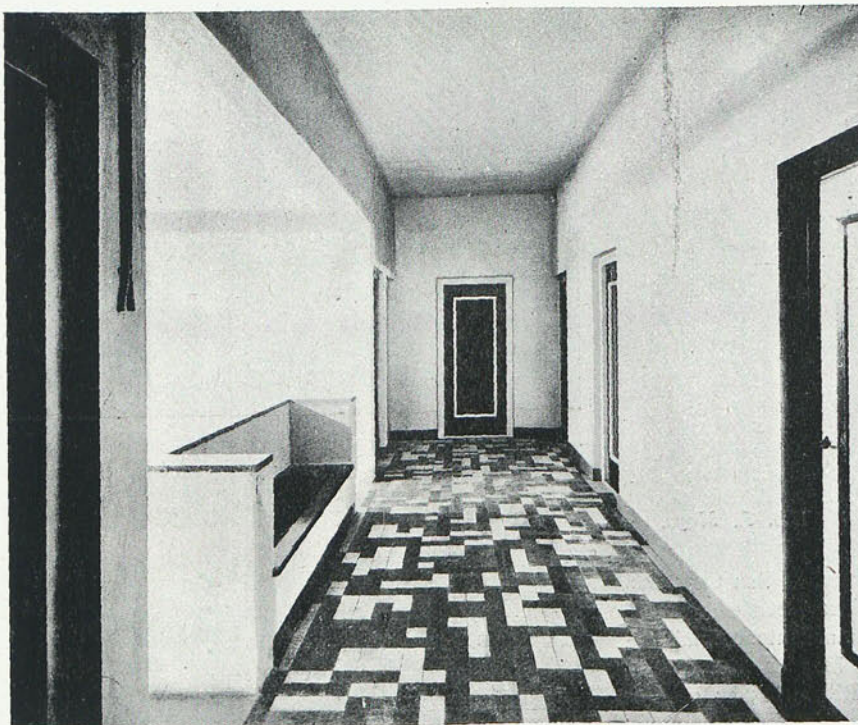


SAN CAYETANO.—NAVE IZQUIERDA.

Foto Torbado.

LA ACTIVIDAD DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN HOLANDA ⁽¹⁾

(CONTINUACIÓN)



VESTÍBULO EN UNA RESIDENCIA VERANIEGA DONDE HAY ESCUELA DE NIÑOS, OBRA DE 1927.

Arqt. Theo Van Doesburg y J. Oud.

IV

LA ARQUITECTURA DEL INTERIOR

LA nueva concepción de la arquitectura encierra la colaboración de todas las artes plásticas, a fin de llegar—sobre la base de equilibradas relaciones—a un estilo puro, elemental. Hace falta que la estructura del edificio sea subordinada. Unicamente con la colaboración de todas las artes plásticas e industriales se completa la arquitectura. Como en toda época de renovación y desarrollo de un estilo, el propósito no es otro que crear una *totalidad*. Cada elemento arquitectónico contribuye a crear un máximo de expresión plástica sobre una base general. (Hace falta (como otras veces) que la arquitectura consiga la SÍNTESIS de la nueva concepción DE LA VIDA, es decir, de todas nuestras necesidades prácticas y estéticas.

Estas teorías se han proclamado por los arquitectos de valía desde hace mucho tiempo, pero, salvo excepciones, siguen vigentes los métodos viejos. Es una fortuna que los arquitectos jóvenes no sólo compren-

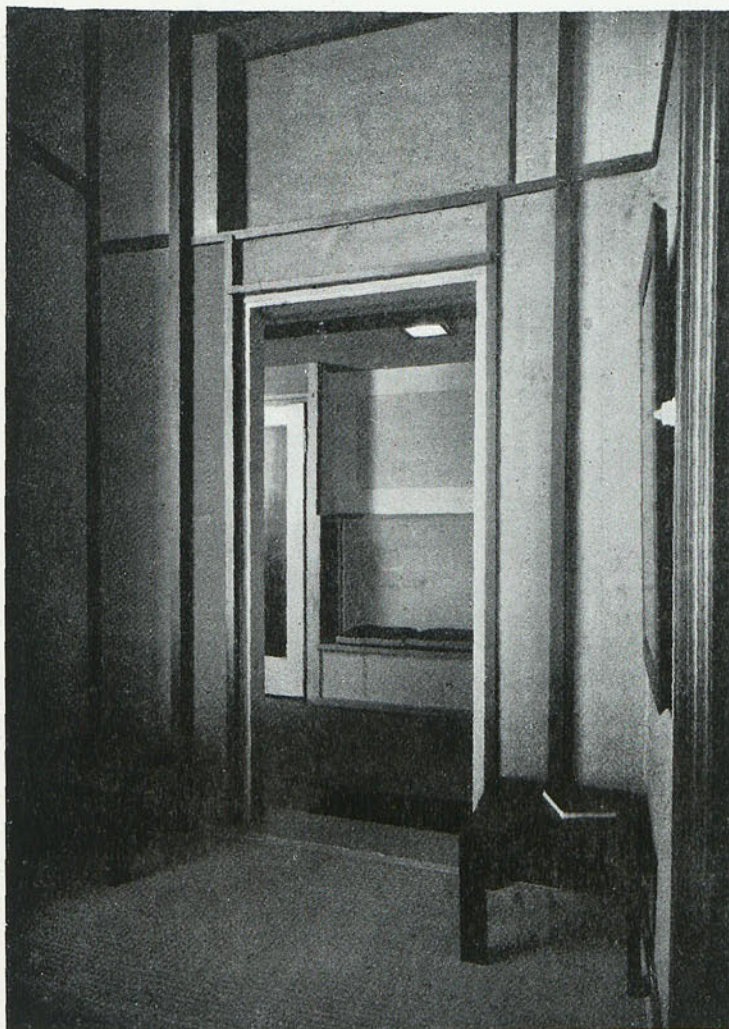
dan esto, sino que comiencen a poner en práctica los nuevos principios. Obrando así no sólo animan, hacen posible la cultura de la CASA y, a la par, la cultura de lo monumental, del estilo.

Para llegar a esa totalidad que proponen los arquitectos de la nueva generación será necesario que todos los objetos concernientes a la arquitectura de los interiores (muebles, etc.) se creen con un espíritu semejante. La industria misma ha de cambiar de carácter y de método (decorativo-elemental; trabajo manual-mecánico).

Desde que los arquitectos no se solazan ya con el juego caprichoso del barroco, con sus verrugas, la concepción de lo monumental se ha modificado de un modo importante a favor del sentimiento estilístico.

Por medio del cubismo y del futurismo se produjo una penetración honda en el concepto pictórico; concepción favorable siempre a la arquitectura. Principalmente por la conquista de la superficie, por el color plano, por el espacio-plano y por el principio de las relaciones equilibradas.

(1) Véanse números 96, 98 y 105.



CORREDOR-ESTUDIO (CORRIDOR ATELIER) B. EN LA HAYA.

Arqt. J. Wills. Pintor, V. Huszar, 1921.

Nuestra constitución espiritual y material no nos permite seguir considerando la llamada pintura monumental en armonía con el espíritu de nuestra época; figurinas de cualquier clase pintadas sobre un muro, con símbolos si es posible, y sin la menor relación orgánica con dicho muro. Pero representar o simbolizar no es precisamente crear. Eso debe considerarse como adscrito a una fase de la conciencia humana, fase de un "idealismo unilateral", donde el espíritu se asusta, por decirlo así, de *imprimirse en una materia concreta*, tales como forma, color o proporción de lo uno con lo otro.

Un arte "monumental" de esta clase no es otra cosa en realidad que mera apariencia de lo monumental. Convenía sin duda a la arquitectura afeminada del pasado; pero en la arquitectura viril del futuro no encontraría sitio.

La "estilización" de la forma natural en forma ornamental, basada en la observación de las formas na-

turales y en la multiplicación, propia también de la naturaleza, no tiene nada que ver con la expresión plástica obtenida "por relaciones profundamente estéticas".

* * *

Con el avance del concepto de que "la idea" debe expresarse en la *forma* y la *forma* en el *medio*, el arte monumental percibe una modificación importante.

El carácter ilustrativo o decorativo debe suprimirse, como estando en completa contradicción con su ser, que consiste en crear, sobre el plan constructivo, un espacio estético por medio de relaciones de colores.

La arquitectura ofrece una plástica constructiva; ella junta, engarza, opuestamente a la pintura, que desengarza.

Una concordancia armónica no nace de una igualdad característica, sino *justamente de una posición entre esa relación complementaria de arquitectura y pintura* de formas plásticas y de colores planos. Así encuentra su base el arte monumental puro. No sólo porque la pintura se opone a aquello que es movable y cerrado, porque opone la limitación a la extensión, sino porque a la vez liberta a la plástica orgánica cerrada de su carácter inmutable, oponiendo el movimiento a la estabilidad. Este movimiento no es, naturalmente, ni óptico ni material; es estético, y por esto aquel movimiento que se expresa en pintura por medio de relaciones de color debe contrapesarse con un movimiento contrario. El carácter neutro de la plástica arquitectónica contribuye a ello.

Con el desarrollo consiguiente de tal colaboración complementaria de pintura y arquitectura podrá ser atendido el propósito del arte monumental sobre una base puramente moderna: *colocar al hombre en (no frente a frente) el arte plástico y, con sólo este hecho, hacerle tomar parte en él.*

V

PAPEL DEL COLOR EN LA NUEVA ARQUITECTURA

El color tiene considerable importancia para la nueva arquitectura; es uno de los elementos esenciales de este medio de expresión. La línea recta y el plano, que dominan en la arquitectura contemporánea, exigen el color puro. Gracias a él, las relaciones entre los diversos planos y el ritmo de líneas y volúmenes que busca el arquitecto moderno consiguen *visibilidad*;

por esto cabe decir que el color *completa* la arquitectura.

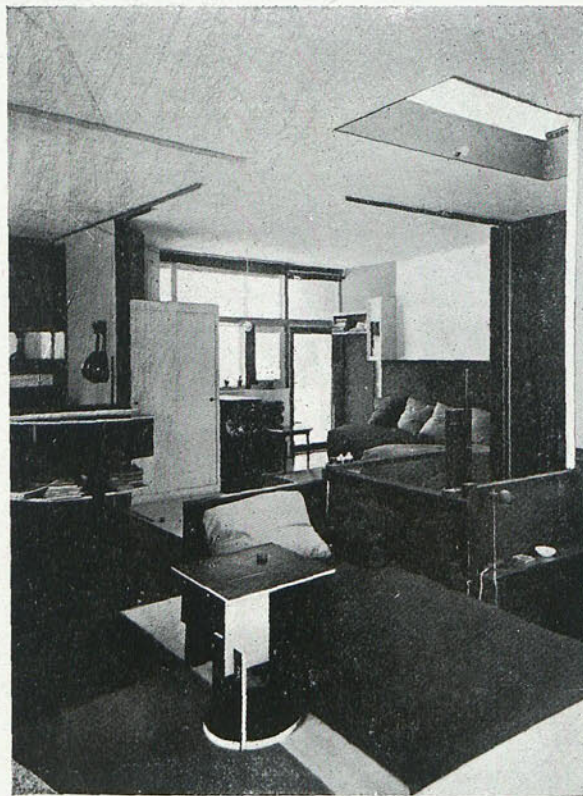
La función del color venía siendo secundaria hasta hoy. No podía ser de otro modo, dado que la necesidad de expresar volúmenes no se imponía fuera del conjunto, fuese cual fuese la caja o cabida de la habitación. Sólo cuando la construcción llega a ser más arquitectónica, es decir, un compuesto de volúmenes, formas, planos y colores, es cuando este último recobra su importancia.

Hemos de reconocer que, salvo raras excepciones, no se han conseguido resultados satisfactorios. Y esto es lógico, puesto que un resultado satisfactorio no puede conseguirse sino mediante la aplicación lógica del color, tanto en lo exterior como en el interior del edificio. Sobrevinieron errores y falsas interpretaciones a causa de no haber sabido respetar debidamente, ni los arquitectos ni los pintores, sus campos de acción respectivos. Unos arquitectos ponían trabas a los pintores, y otros, en cambio, les concedían demasiada libertad. Con el sistema de los primeros se conseguía sólo un compromiso, y con el segundo una decoración pictórica demasiado llamativa y nada orgánica.

En ambos casos ejercía el color una acción destructora sobre la arquitectura. El problema del color en ésta es demasiado importante para poder resolverlo de golpe y, sobre todo, cuando ya está terminado el edificio. La mayoría de las veces no se le tiene en cuenta al calcular las exigencias pictóricas de la obra; y cuando los arquitectos se preocupan de este problema le hacen más daño que beneficio. Extender el azul o el amarillo sobre los chasis de las ventanas y puertas no se diferencia esencialmente de lo que hacen los pintores para proteger la carpintería contra la humedad.

* * *

Pintura y color son cosas distintas. La pintura es un medio, el color es un fin. Se puede *recubrir* un interior o una fachada con pintura azul, amarilla, verde, violeta o roja sin que por eso se trate de "color", por muy abigarrado que resulte el conjunto. Así como amontonar locales o habitaciones no es ejercer la arquitectura, tampoco el extender diversas tintas, unas junto a otras, atañe al problema del color. La misma diferencia esencial que se halla entre pintura y color, existe entre "distribución" de colores y "composición". En esto último lo único importante es el equilibrio. Imaginemos un interior donde el color esté ausente, es decir, un espacio limitado por seis planos neutros, por ejemplo, gris. Este espacio neutro no dará muestra de existencia, porque no expresa la relación entre sus proporciones. Este espacio *inactivo* constituye un vacío. Si en él se colocan algunos muebles, que por su materia son igualmente neutros (grises), se comprobará que el resultado es también cero, *pasivo* por consiguiente. (Se me perdonará, creo, esta "contradicción adjetiva".) En ese interior es imposible orientarse,



SALÓN TRANSFORMABLE. ARQUITECTURA Y PINTURA DE RIETVELD-SCHRÖDER. 1923.

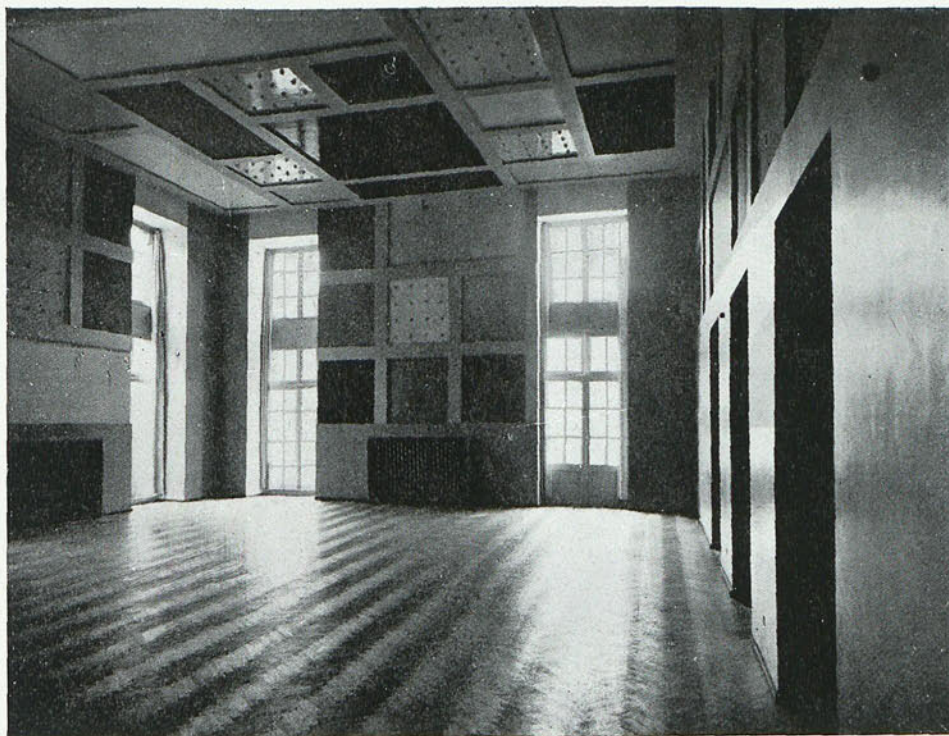
figurar las distancias que hay entre los muebles y los muros. *Todo se confunde*. No se pueden determinar ni el espacio, ni el objeto. *Es un interior ciego*.

Me valgo intencionalmente del ejemplo negativo a fin de despertar en el lector el deseo de la *oposición* y del contraste. Todo hombre desea ver expresadas de modo ostensible las relaciones de contraste de todo aquello que le rodea.

El deseo de contrastar espacio y objeto se manifiesta en cuanto hay empleo de paredes y muebles, diferentes colores o materiales, que no se confunden; la subdivisión de las paredes por medio de cuadros (en el pasado), por medio de tintas vivas o de entrepaños pintados.

Todo el problema del color en Arquitectura, es decir, en las *varias dimensiones del espacio*, consiste en sobrepasar el gris absoluto, el neutro ciego, buscando los contrastes muy visibles. Es un salto desde lo indeterminado inexpresable a lo determinado violentamente expresado.

Un interés bien conseguido, acertado en todas sus partes, da una impresión neutra, porque en él no domina ninguna forma de individualismo caprichoso, ni ningún color que capte nuestra mirada. Mientras que los detalles u objetos específicos resalten por sus colores o por sus formas, es que no se ha realizado la *unidad*, la armonía. Si por el contrario, la unidad está



SALÓN DE FIESTAS.

Arq. y pint. Theo Van Doesburg. 1927 y 1928.

realizada, el espacio y los detalles forman unidad, conservando, sin embargo, cada color su fuerza propia.

* * *

Después de esta expresión, más o menos teórica, sobre el color en Arquitectura veamos más de cerca el lado práctico de nuestro tema.

Pero, ante todo, se trata de distinguir netamente las tres principales tendencias de la Arquitectura, ya que esto es de una gran importancia para la aplicación del color.

- 1) Arquitectura decorativa.
- 2) Arquitectura constructiva (exclusivamente utilitaria).
- 3) Arquitectura creativa.

En arquitectura decorativa el color es un medio, del cual nos servimos para decorar las superficies creadas por la Arquitectura. El color es aquí exclusivamente ornamental, sin formar unidad orgánica con la Arquitectura; sigue siendo, pues, un elemento independiente que, en vez de fortalecer la expresión arquitectónica, la enmascara y, en los casos extremos, la destruye (período barroco). Semejante aplicación ornamental presenta casi todo lo que se conoce en nuestros días con el nombre de "arte de interior moderno". En algunos se descubre el estilo Biedermeier, con los motivos captados de la naturaleza, las líneas de latiguillo, las formas estilizadas o las divisiones

rectangulares (Biedermeier al cuadrado). El pintor decorador, o del arte aplicado, confunde la distribución de los colores (sea en forma de flores o en formas geométricas, según su gusto personal) con la "composición", basada sobre leyes eternas de la plástica.

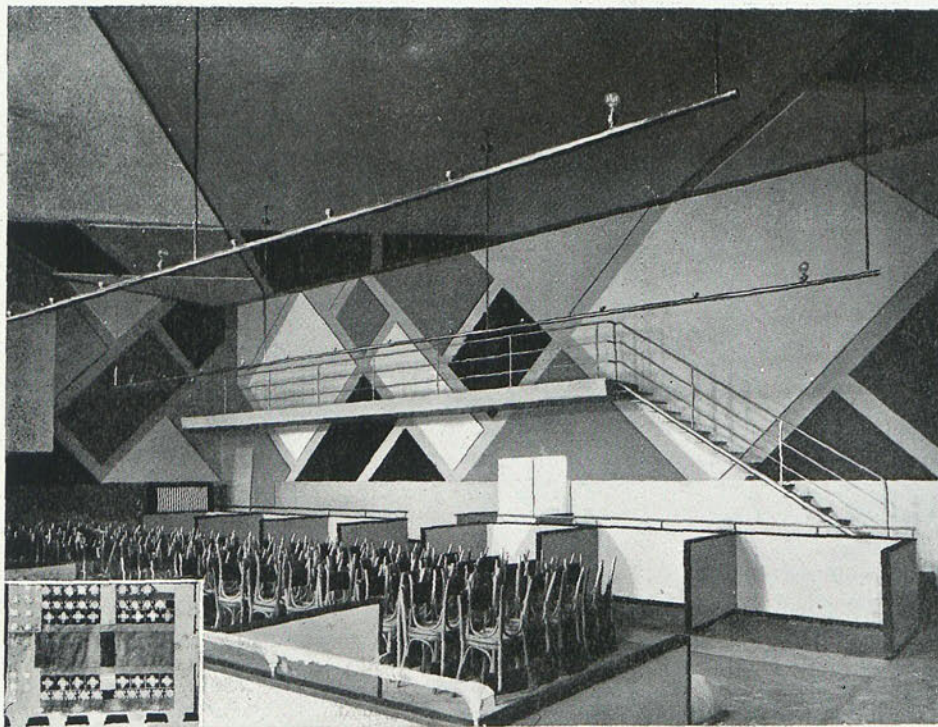
En la arquitectura *constructiva*, que se limita a llenar exclusivamente necesidades *materiales*, el color no tiene otro papel que el de acentuar preferentemente con una tinta *neutra* (gris-verde-pardo), el elemento que traba y unifica la Arquitectura, y el de proteger la madera, el hierro, etc., contra la humedad. De modo que contribuye a recalcar el carácter constructivo o anatómico de la Arquitectura.

La arquitectura utilitaria no se preocupa más que del lado práctico de la vida, la *mecánica funcional* de ésta, y de la región, el trabajo, etc.

Pero existe todavía otra necesidad que no es la puramente práctica, a saber: la *necesidad espiritual*.

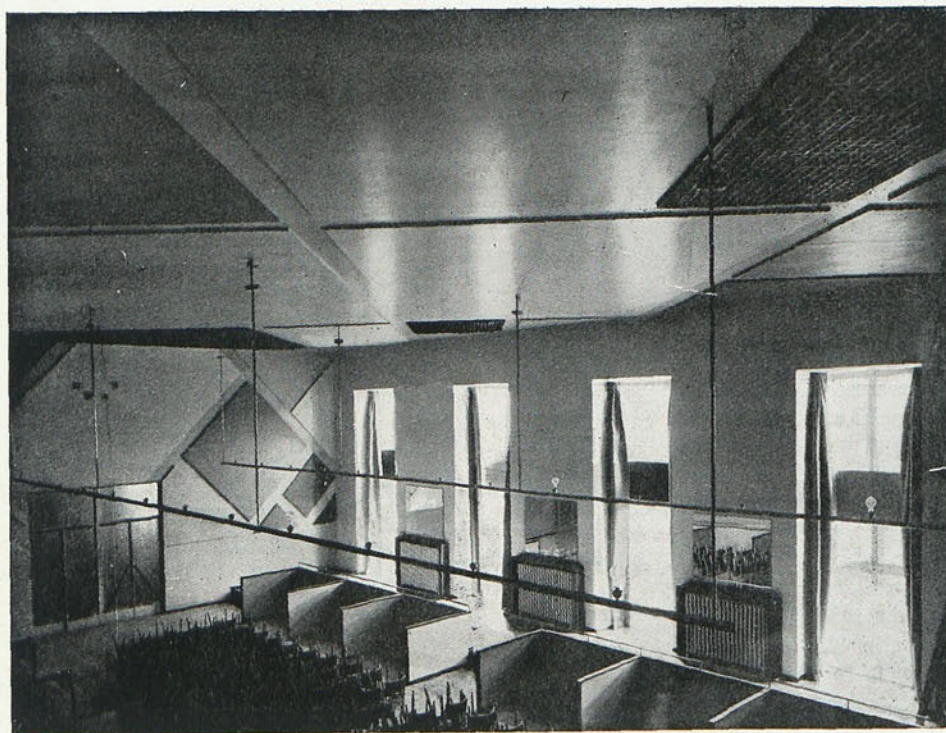
Desde el momento en que el arquitecto o el ingeniero quieren hacer visibles las relaciones de equilibrio, las proporciones equilibradas entre sí (incluso en la arquitectura simplemente utilitaria, constructiva, neutra), esto es, cómo se comporta un muro en su relación con el espacio, ya sus intenciones no son exclusivamente constructivas, sino más bien *plásticas*. Y desde que se acentúa y hace visibles las proporciones y los materiales, entra en juego la estética. Expresar conscientemente las relaciones de tensión o de energías inmatrimales es hacer obra plástica.

Alcanzando este plano, que es el de la arquitectura



"CINE"-CABARET-DANCING (STRASBOURG).

Arqt. y pint. *Theo Van Doesburg*, 1927-28.



OTRO COSTADO DE LA MISMA SALA.

Arqt. y pint. *Theo Van Doesburg*.

creativa, llega a ser el color un *material expresivo*, de valor equivalente al de cualquier otro material, como la piedra, el hierro, el vidrio, etc. De modo que el color no sirve sólo para orientar, es decir, para hacer visibles las distancias, la posición, la dirección de los volúmenes y los objetos, sino, más aún, para satisfacer el deseo de hacer visibles las relaciones mutuas entre los espacios, los objetos, entre la dirección y la posición, la medida y la dirección, etc. En el orden que se dé a estas proporciones es donde reside justamente la estética de la Arquitectura. Si se atien-

de, por lo tanto, a la armonía, se atiende al estilo. No es preciso entrar en más demostraciones: un equilibrio no puede ser atendido sino por la participación razonable del ingeniero, el arquitecto y el pintor.

Conseguido este plano, la Arquitectura habrá pasado de su período puramente constructivo, durante el cual se ha depurado. Y ya no se contentará con enseñar su anatomía, porque habrá llegado a ser un arte indivisible y animado.

THEO VAN DOESBURG.

ARCHIVO FOTOGRAFICO

REQUERIMIENTO A LOS ARQUITECTOS ESPAÑOLES

LA Sociedad Central de Arquitectos (Madrid) desea ir formando un ARCHIVO FOTOGRAFICO de los edificios monumentales, domésticos o de utilidad pública que se vayan construyendo, a partir de nuestros días, en todas las provincias de España; y para ello solicita el concurso de todos los arquitectos oficiales y no oficiales que hay en el país.

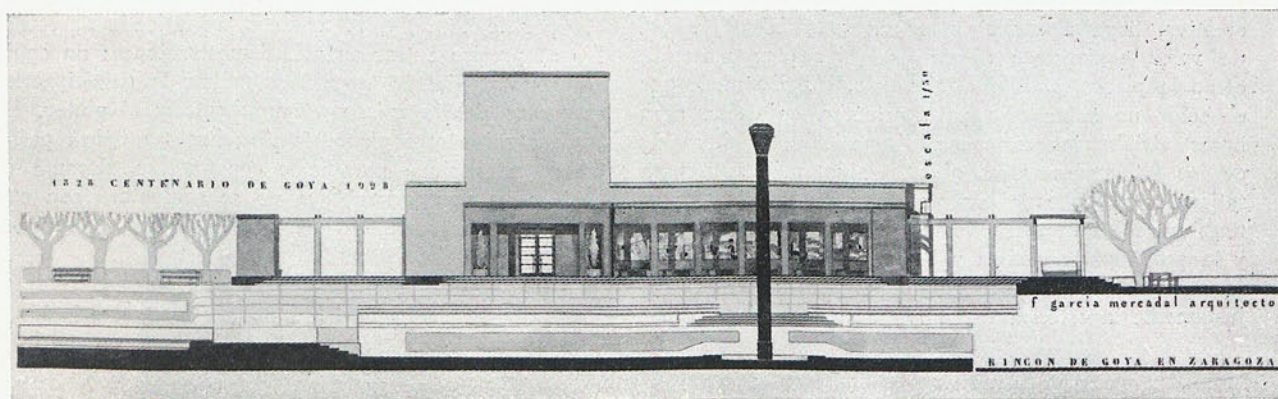
Si ellos responden generosamente, enviando fotografías, puede llegar este Archivo a constituir un día la historia de nuestra Arquitectura contemporánea. Es el mismo fin que persiguen las revistas, pero más amplio, puesto que en un archivo no preside criterio de selección. En él cabe todo, es un almacén ordenado, al cual vendrán mañana los historiadores, los artistas y curiosos de cualquier orden. Estos almacenes pueden servir para reparar en su día las injusticias que unos contemporáneos cometemos con otros involuntariamente. Lo que hoy nos parece insignificante, puede mañana tener un ápice de sentido o quizá un profundo significado. Todo arquitecto debe, pues, mirarlo con simpatía. Es el registro de sus esfuerzos y de sus logros.

Si respondiesen todos los compañeros, del Archivo podrían salir resúmenes anuales de la arquitectura en España, y si no anuales, periódicos. Con sus fondos cabe hacer publicaciones de diversa índole. Además, podríamos responder a las demandas fotográficas, que llegan a nuestra oficina, de revistas o editores extranjeros.

Entiéndase, pues, que interesa toda fotografía arquitectónica, de interiores (incluso mobiliario) o exteriores, de urbanismo, de restauración, de excavación, etc.

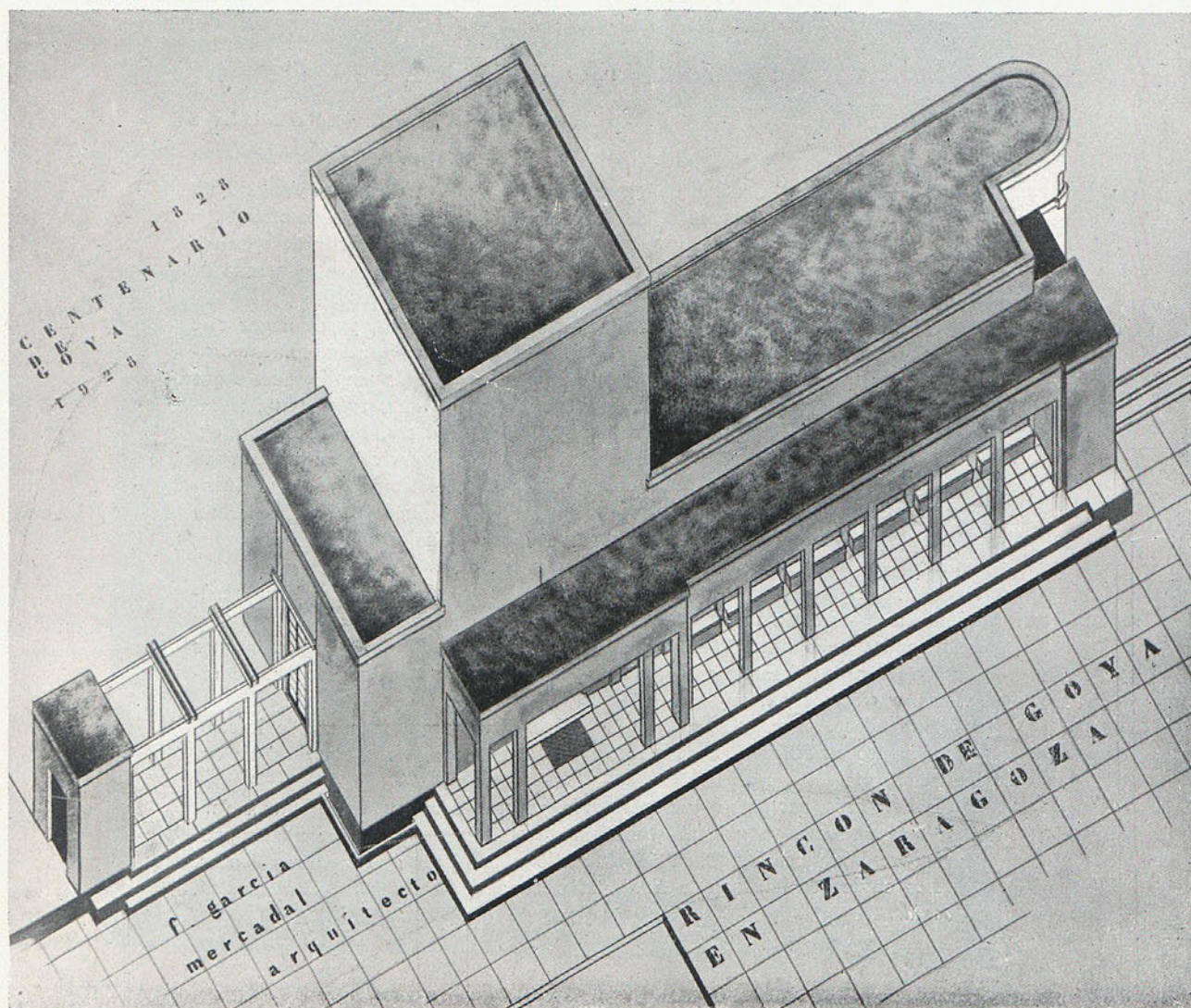
Por interés particular y por interés general debemos contribuir a formar este Archivo, ya que, afortunadamente, la Arquitectura comienza a operar sobre la atención pública de un modo más fuerte que en otras épocas.

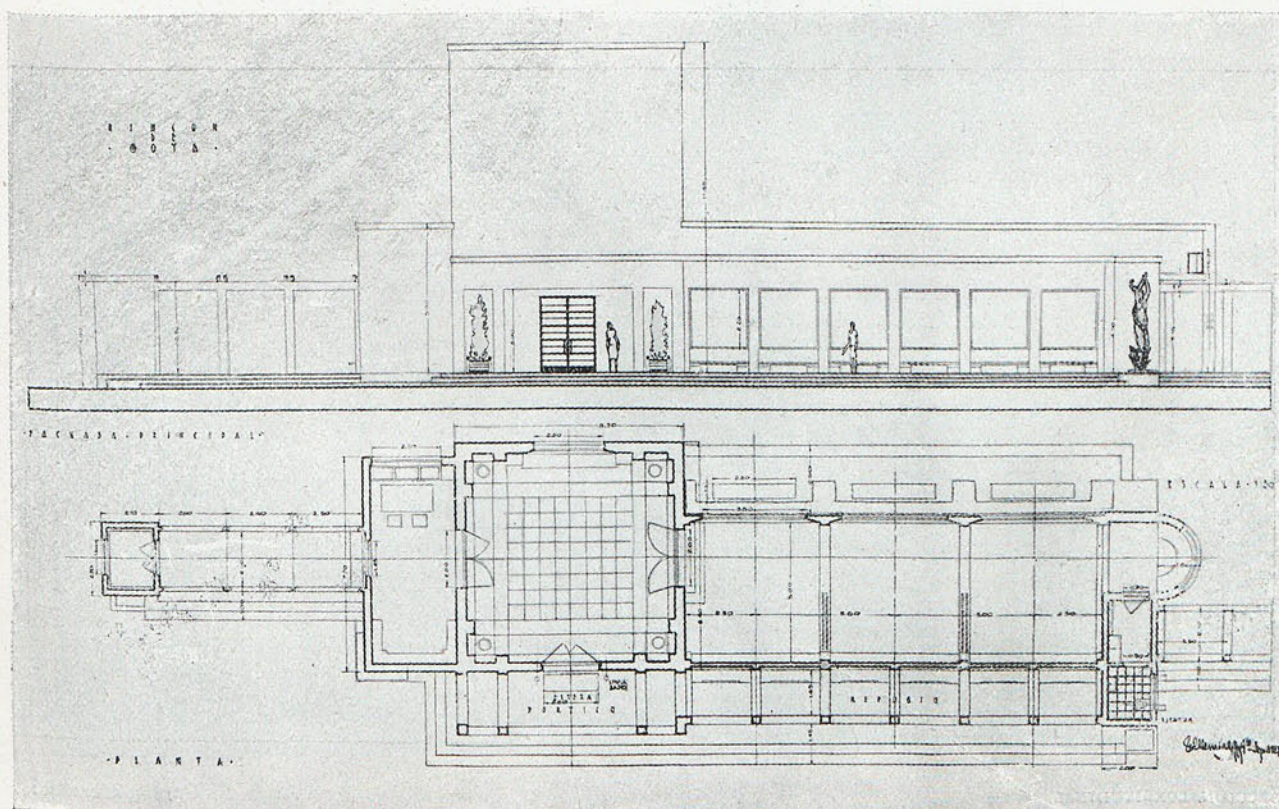
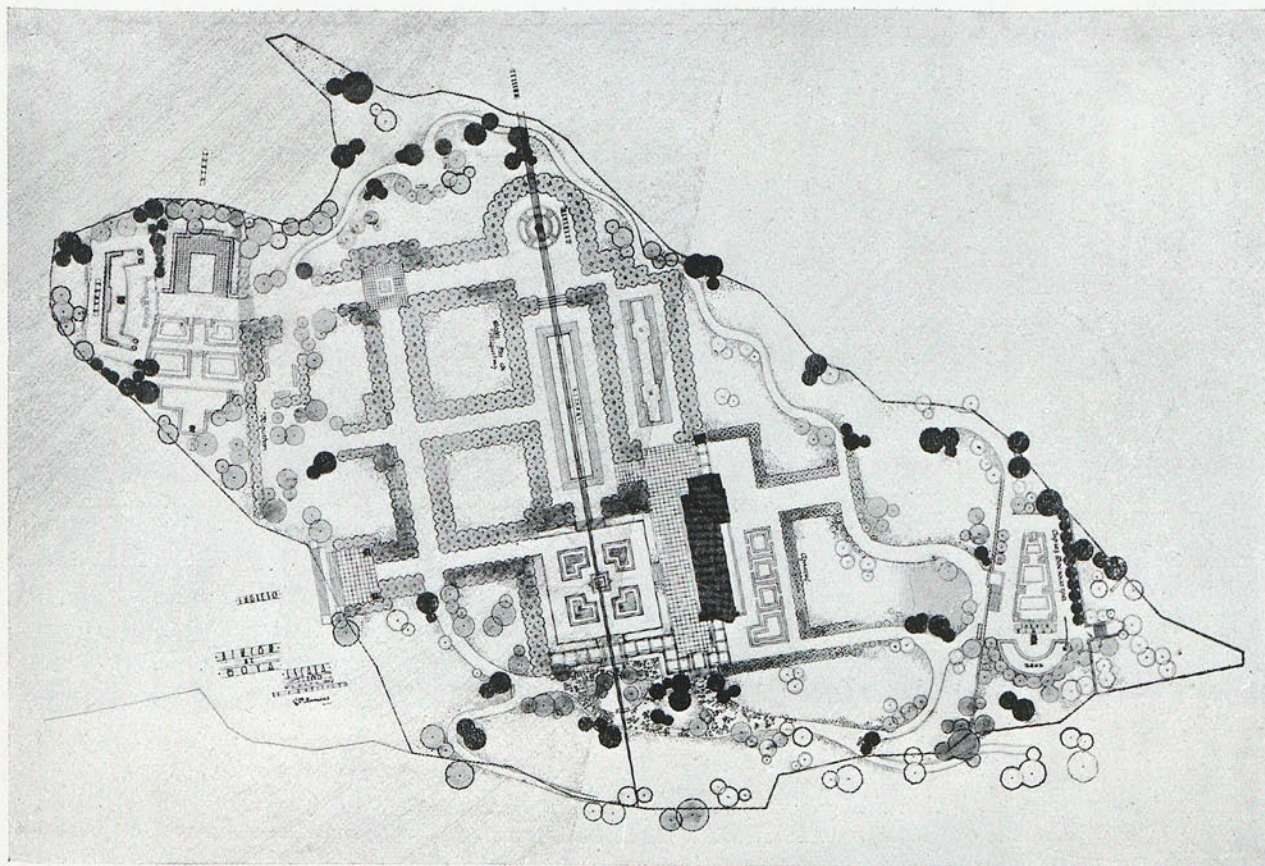
Los envíos se harán a la *Sociedad Central de Arquitectos, Príncipe, 16, Madrid.*

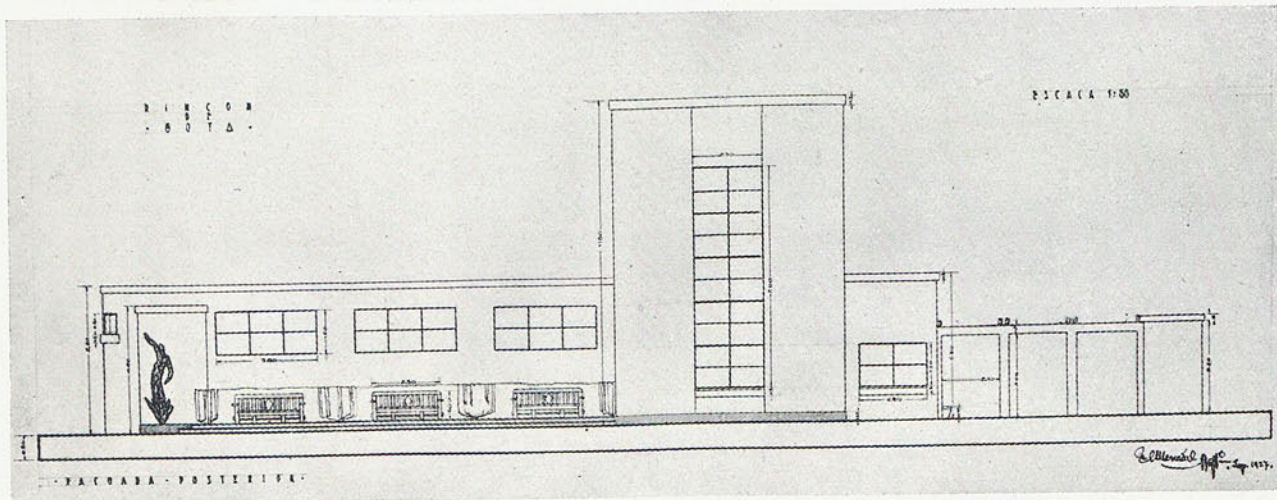


RINCÓN DE GOYA EN ZARAGOZA

ARQUITECTO F GARCIA MERCADAL

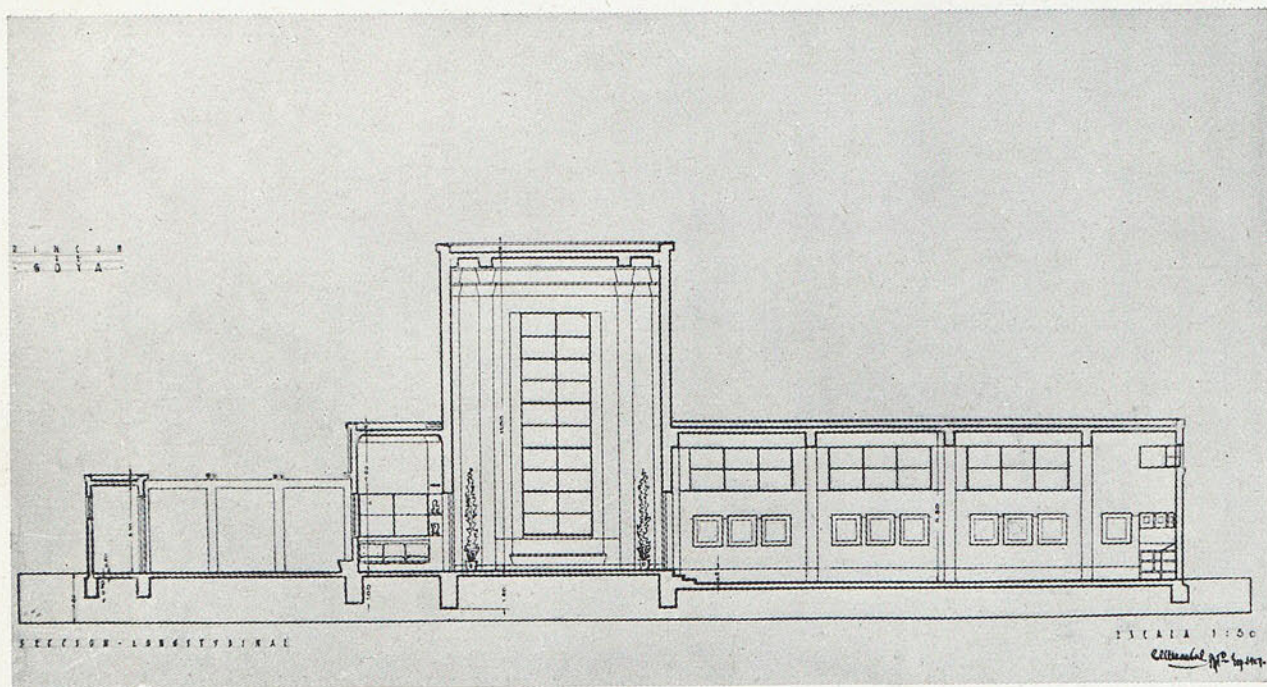






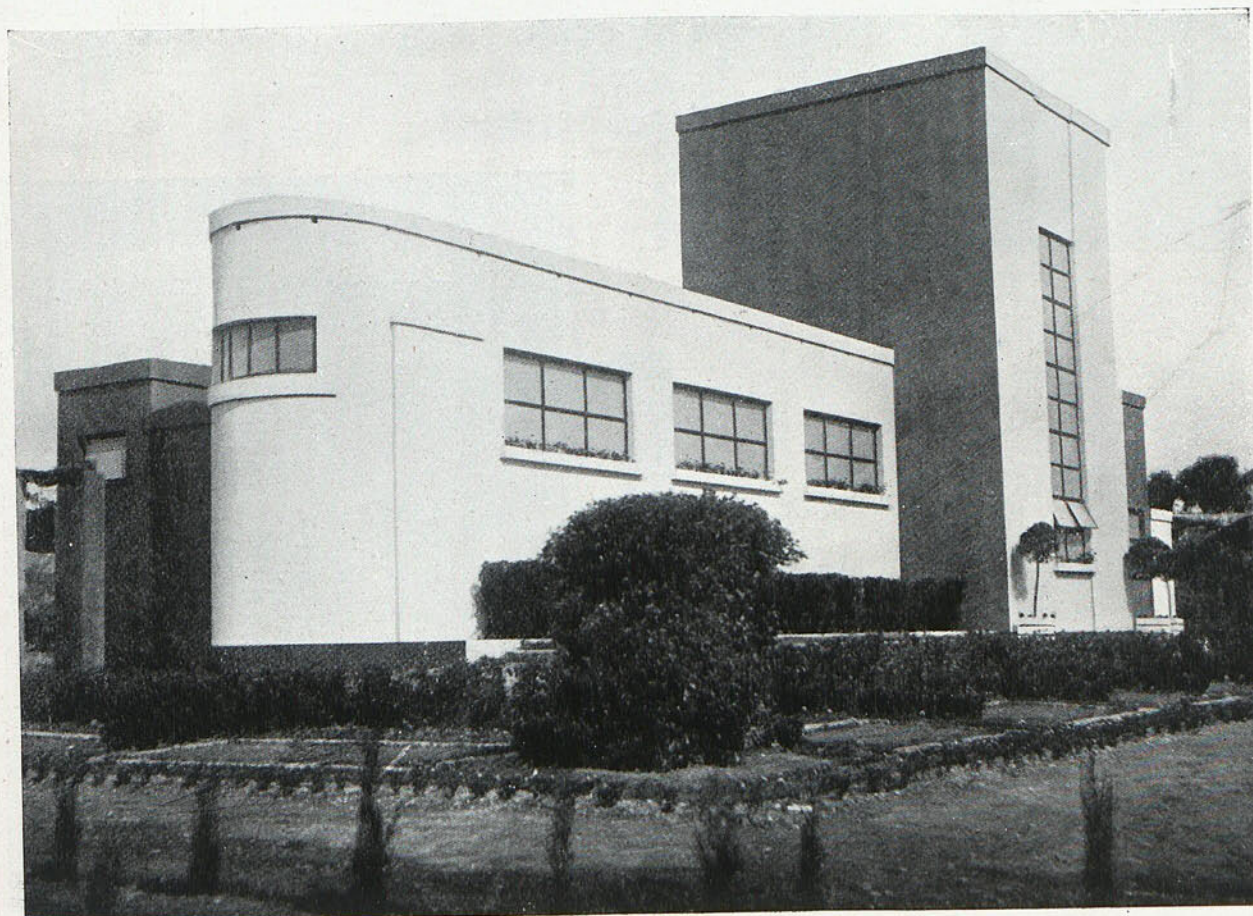
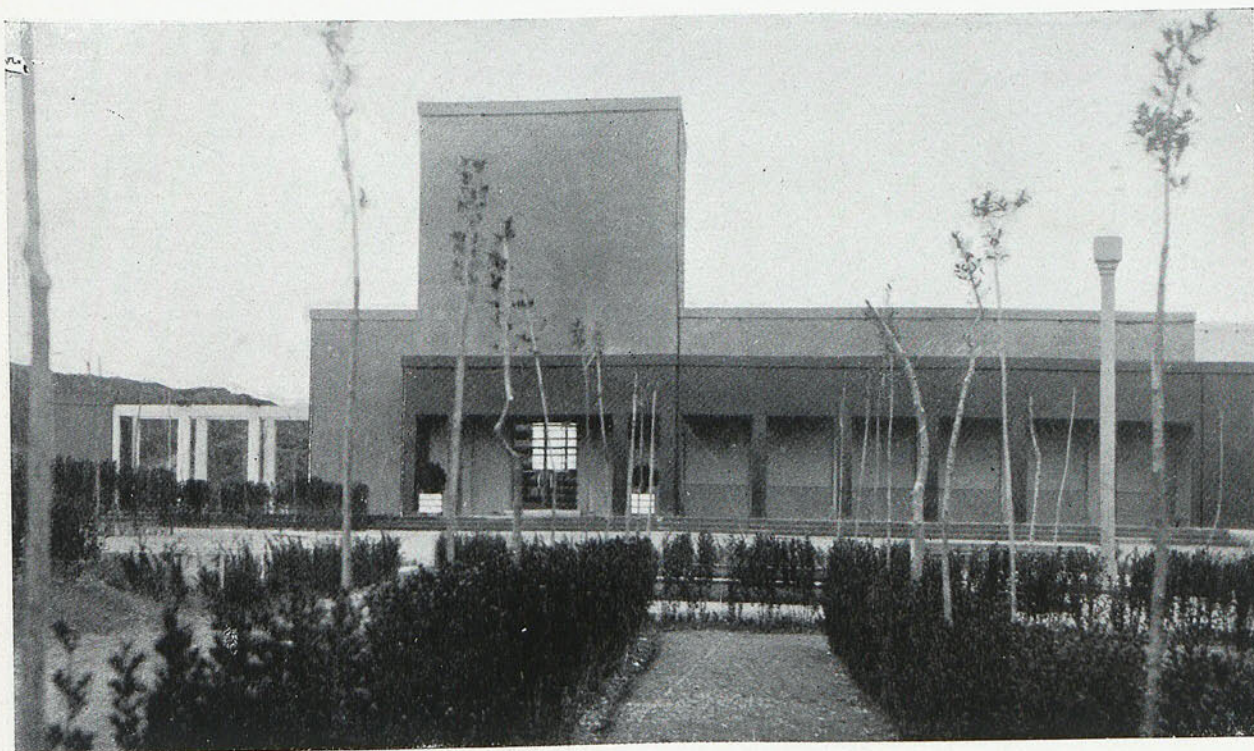
FACHADA POSTERIOR. (RINCÓN DE GOYA.)

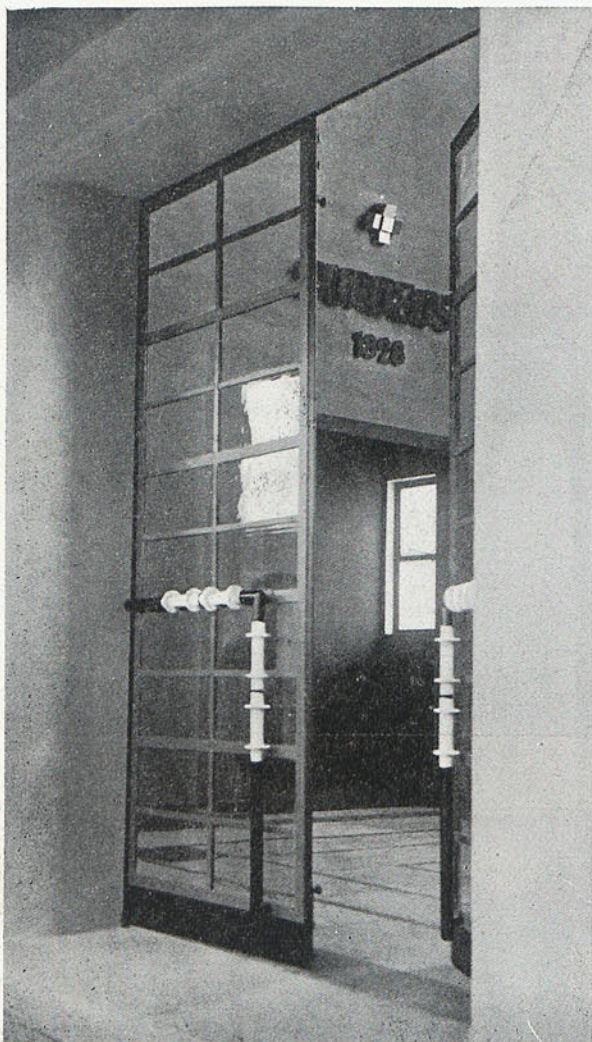
Arqt. F. García Mercadal.



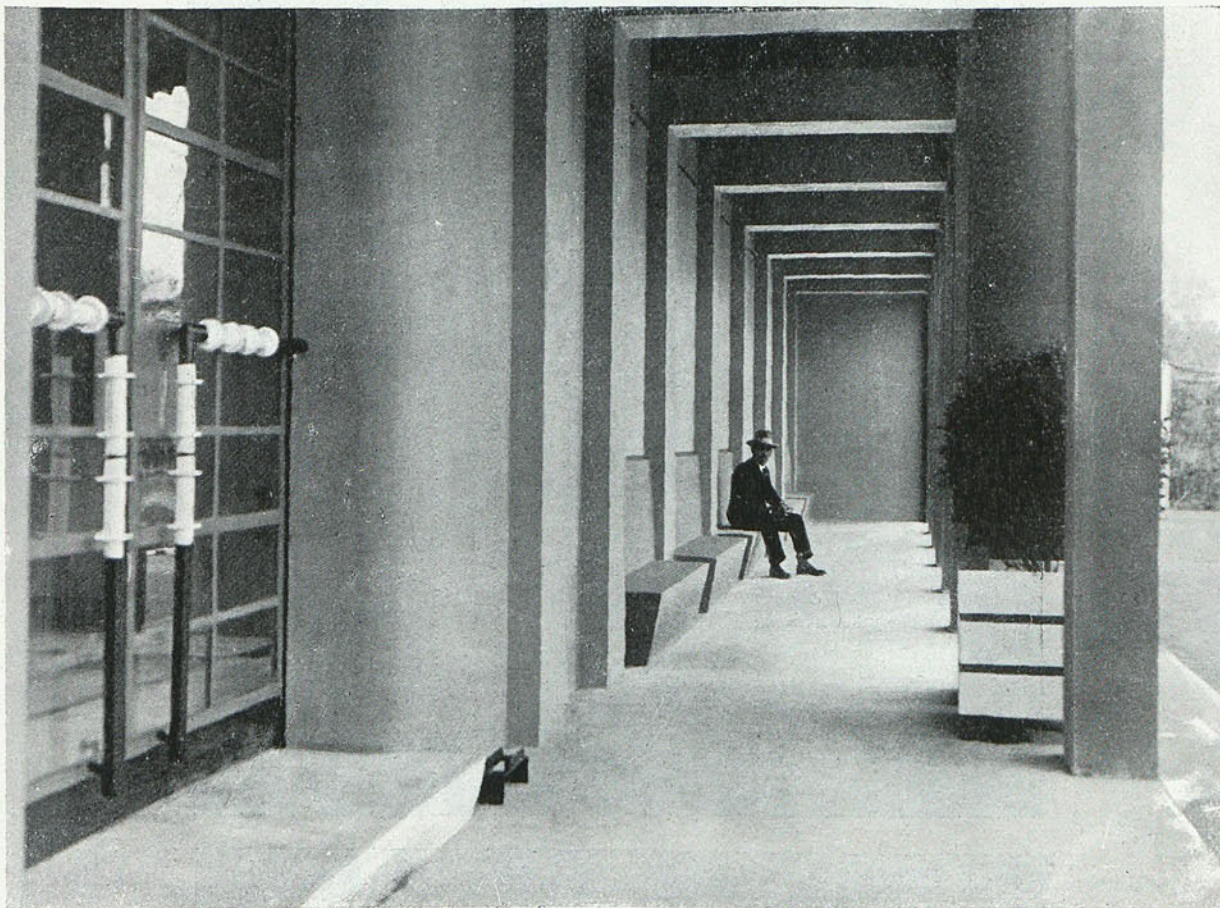
SECCIÓN LONGITUDINAL.

Arqt. F. García Mercadal.



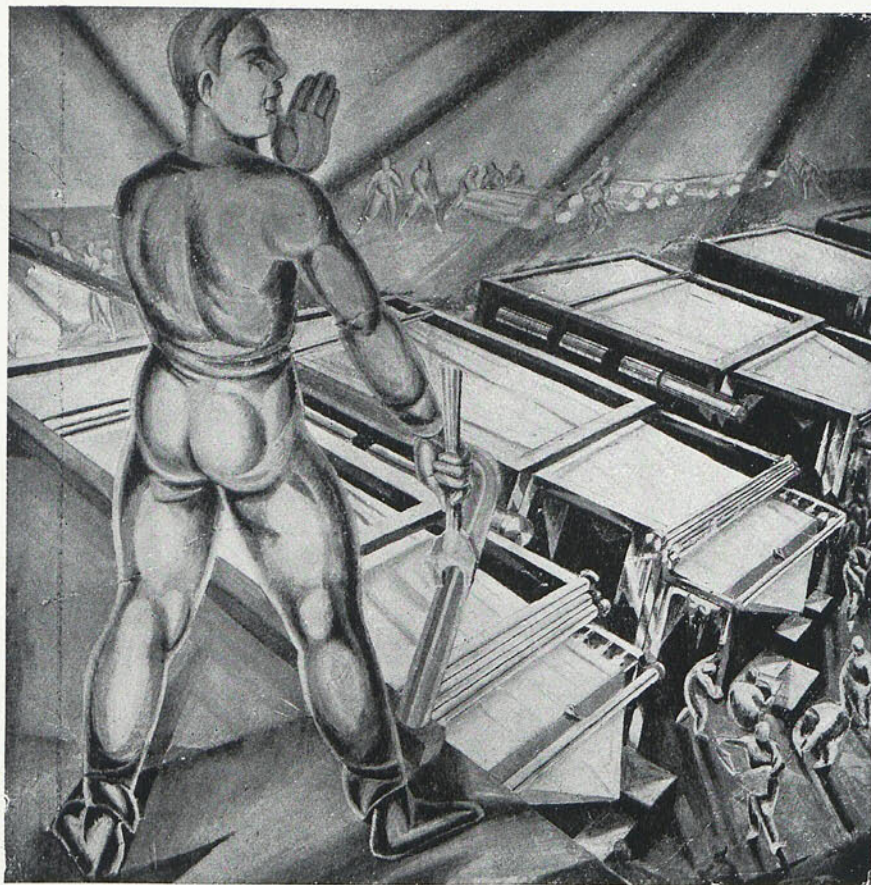


RINCÓN DE GOYA.—ENTRADA Y VISTAS DEL INTERIOR.

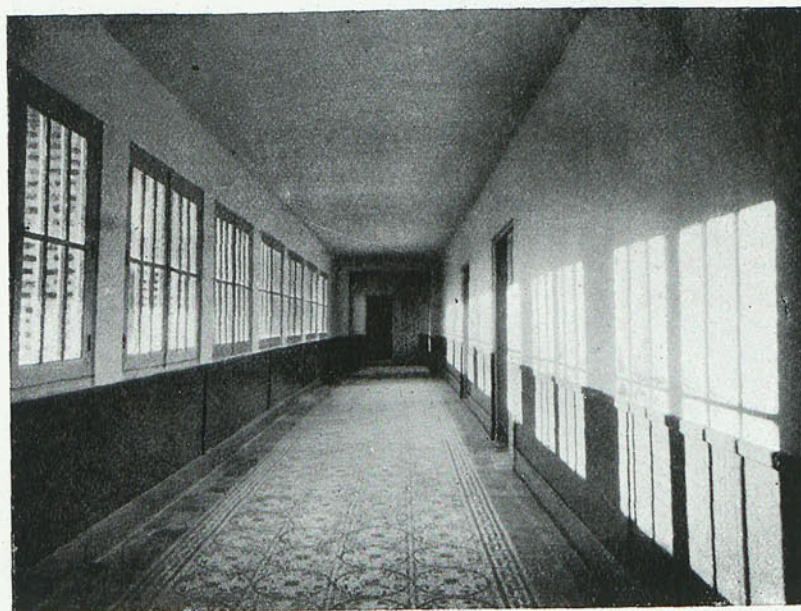


RINCÓN DE GOYA.—GALERÍA Y OTRO DETALLE DEL INTERIOR.

EXPOSICION DE LA PRENSA EN COLONIA



PINTURAS MURALES, DE LUIS QUINTANILLA, PARA EL PABELLÓN DEL DIARIO
"LA NACIÓN", DE BUENOS AIRES.



GALERÍA.

ESCUELAS EN CUÉLLAR

TENEN capacidad para dar enseñanza a 270 niños, distribuidos en seis clases, con las dependencias anejas. La construcción es sólida, el acabado correcto y su coste real, al liquidar la obra, ha sido de 108.405,08 pesetas. Este es su único mérito. Que se nos perdone ponerlo al frente de esta nota.

El que conozca nuestros pueblos sabe que la mayor dificultad para hacer cualquier cosa no es su incultura, ni su apego a lo ya establecido, ni su espíritu individualista, ni las competencias caciquiles. En general la gran dificultad es su pobreza.

La pobreza de nuestros pueblos es tremenda. En muchos hay extensos campos cultivados y hasta grandes industrias; pero los propietarios o los accionistas, generalmente, viven lejos y los pueblos son agrupaciones de jornaleros que ganan 2,00 o 2,50 pesetas (en Extremadura y Andalucía), o bien pequeños terratenientes (en Castilla) que recogen seis veces la semilla, mientras la cosecha media en Francia es la siembra multiplicada por 22.

La vida económica de las corporaciones municipales es proporcional a la vida privada. En ninguna parte hay alcantarillados, ni traídas de aguas, ni mataderos, ni escuelas, ni pavimento en las calles, de la misma manera que no hay viviendas decentes. Todo está por hacer y lo hemos de hacer con limitados medios. No hay que malgastar ninguno. Tenemos la obligación de saber que vivimos en un país pobre.

Por eso la tendencia economista de la arquitectura de post-guerra, triunfante en toda Europa, con su eliminación del ornamento y de todo lo superfluo, tiene en nuestro país tanta actualidad o más que en los países que sufrieron la guerra. Hace muchos años debiera ser nuestra arquitectura nacional.

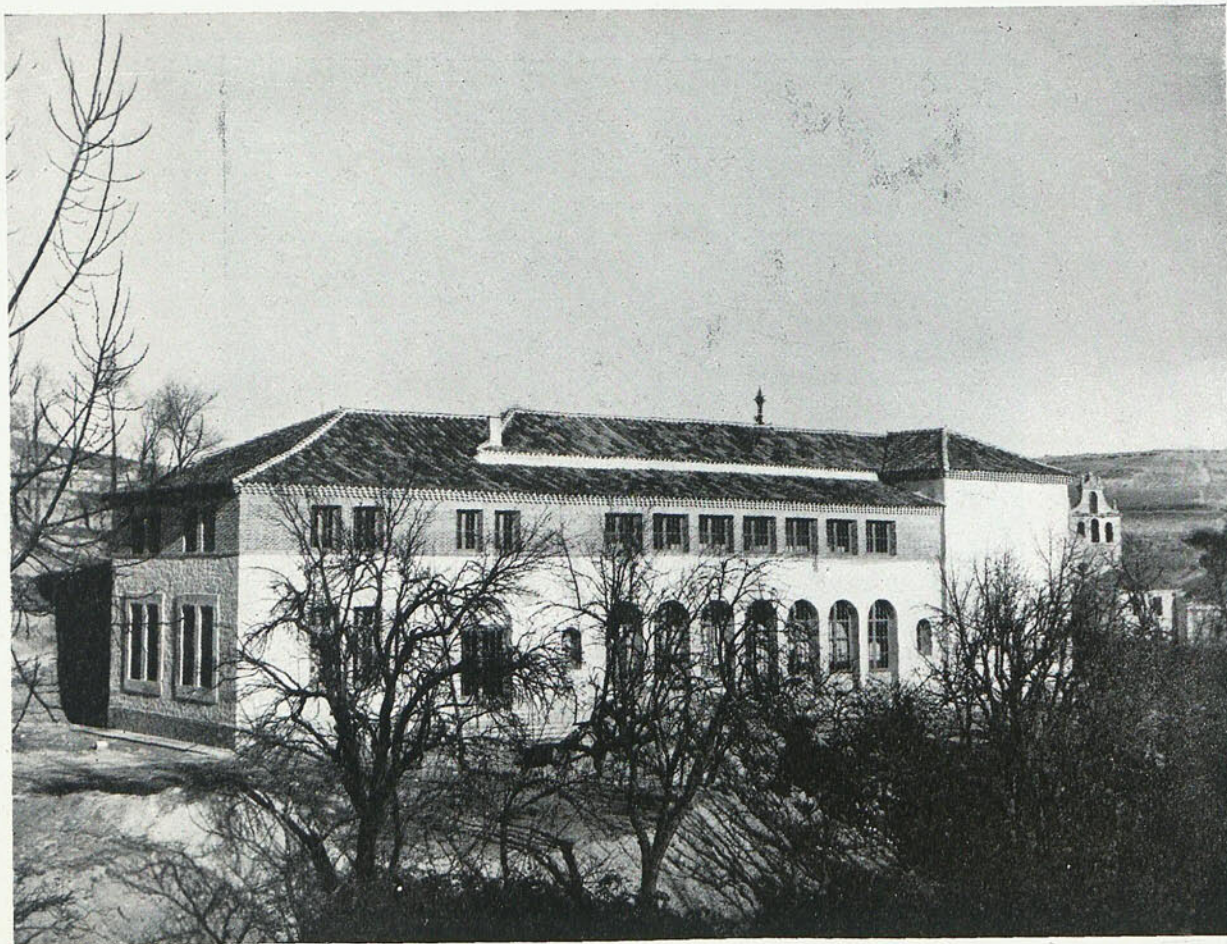
Ya se comprenderá, sin embargo, que no compartimos los extremismos de los que toman las nuevas tendencias y los simples ensayos como dogmas infalibles, ni tampoco las frivolidades incongruentes (después de todo nada baratas) de los que hablan de nueva y vieja arquitectura, en lugar de distinguir entre buena y mala arquitectura.

Hoy por hoy, y todavía durante algún tiempo, en la mayor parte de los pueblos de España—por ser muy bajo el precio de la mano de obra y el clima tan extremo—la mampostería y la teja árabe seguirán siendo lo más moderno que se puede emplear para formar muros y techumbres.

El dinero para construir las escuelas de Cuéllar lo ha prestado el Instituto Nacional de Previsión, al 5 por 100 y a devolver en veinte años. Ha sido arquitecto director de la obra, D. Mariano García Morales; autor del proyecto, quien firma.

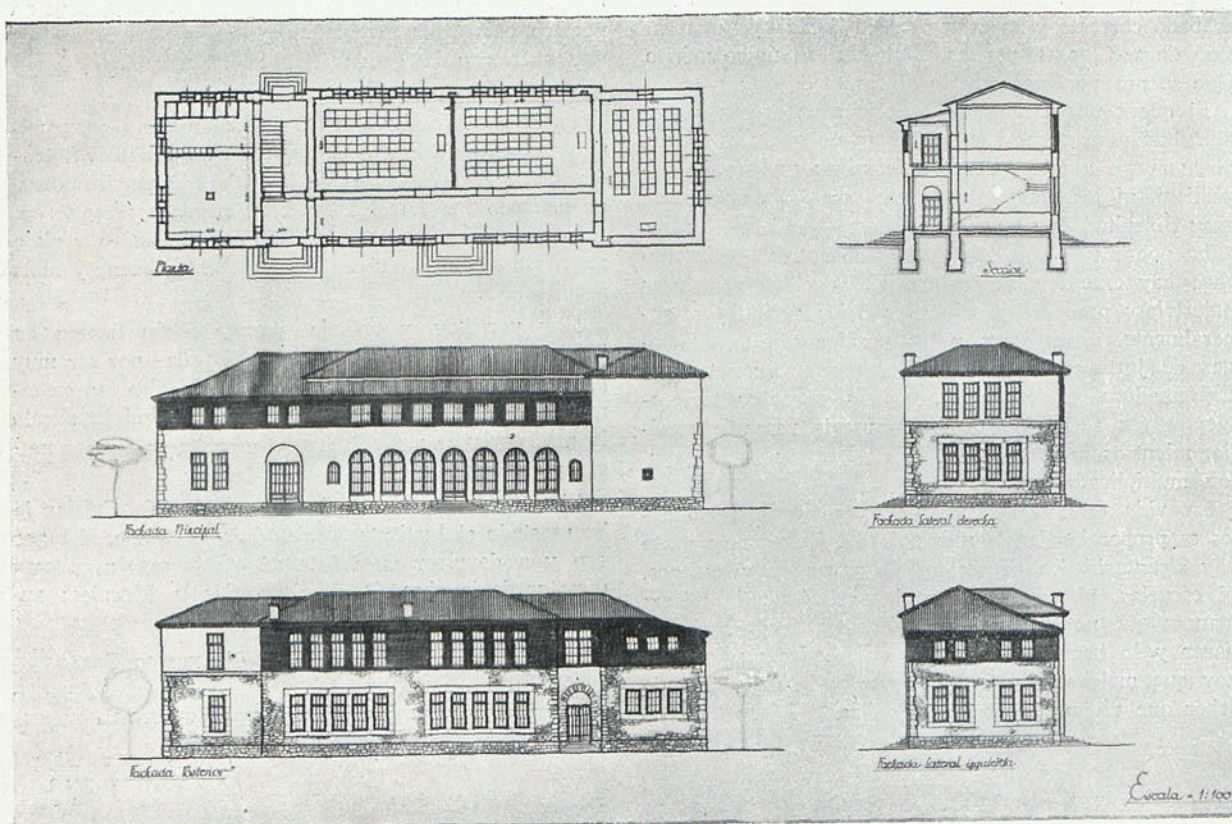
FRANCISCO SOLANA

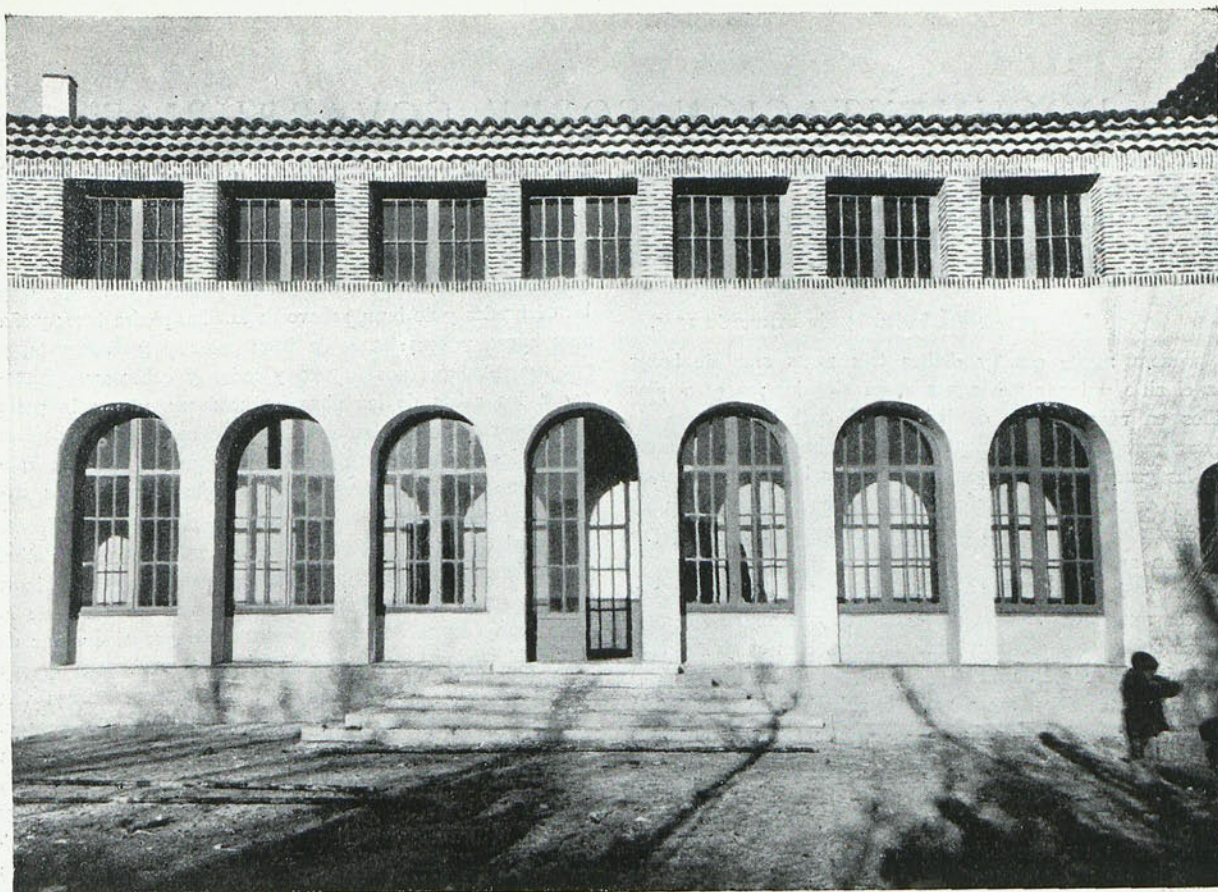
Arquitecto del Instituto Nacional
de Previsión



VISTA DE LAS ESCUELAS DE CUÉLLAR.

Arqt. Francisco Solana.





DETALLES DE LAS ESCUELAS.

Arqt. Francisco Solana.

DOCUMENTACIÓN SOBRE COVARRUBIAS

DOCUM.º NÚM.º 10

LAS condiciones como sean de hazer la obra de los tres arcos en la pared del çaguan para la entrada del pyto prencypal son las siguientes:

Toledo 7 de marzo de 1545.

primera mente questos dichos tres arcos sean de hazer en el sitio y lugar que agora están elegidos los prencipios dlos en unas hiladas de ladrillo, el qual ladrillo sea de qytar para q. el fundamento asiente sobre la mampostería de las gradas, y an de ser labrados por la orden y molduras y tamaño questá señalado en el suelo de la sala de la dha. alcazar y por la labor y obra quen la traça de papel van señalados.

iten quel labrado de toda la obra destos dichos arcos a de ser muy bien acabado de la manera que vayan las molduras del poyo y con muy buenas juntas bien esqna. y bien sentados sobre poca cal.

iten questos dhos. arcos an de ser hechos de muy buena piedra berroqueña la mejor q. se pudiese aver en todas las canteras del término de menasalbas cardena y de buen color y granimenuda, la qual dha. piedra a de ser repartida para en lo q. toca a los pilares en esta manera: q. las primeras basas sean de dos hiladas de alto y repartidas por donde el molde mejor las despeçare y labradas de muy buena moldura gruesa conforme a las hiladas del molde q. está traçado en la sala para los dhos. pilares.

yten q. los piés derechos dl. quierpo den m.º q. an de ser labrado en redondo, liso sin ninguna obra salvo con los quadrados dlos resaltos de los traspilares dlas columnas y estos an de ir repartidos en buenas pieças largas quanto se pudieren traer; cada vna y otra hilada despieçada al través y otra hilada encima despieçada como la primera, por manera q. todo el pié derecho de cada pilar sea en tres hiladas de pié derecho el quierpo de en m.º y las columnas de las fronteras de cada pilar an de ser enteras de vn pié cada vna de grueso q. estan repartidas en la traça de la sala q. podrán tener hasta deciseis pies de alto sin las basas y capiteles, y estas columnas an de ser de muy buena piedra recia y bien labradas en redondo con su desmenuición por lo alto y aveçadas, llenas y vacyas, por su raçon dóricas y los capiteles de la misma órden de muy buenas molduras muy bien labrados y los capiteles sean de vna pieça para el pilar redondo den medio las antecolumnas, todo de vna pieça y los pilares de los cabos an de ser quadrados y no redondos.

yten q. dhos. capiteles arriba sean las bueltas de los arcos a m.º punto que les podrá caber seis pies poco mas o menos, y el molde a de ser de seis piés de grueso conforme a la pared que agora va eligida donde an de ser los dhos. arcos y an de tener de alto por la frontera el grueso de las columnas con la salida del redondo del pilar de en m.º, y con sus buenas molduras al Romano de buena ordenança con sus ventanillas en las fronteras y rosas por el papo de los primeros arcos de dentro y de fuera y en el arco de en m.º q. viene sobre el redondo sus molduras y artesones con sus

peynaços atravesados q. repartan los dichos artesones y en cada vno su florón colgante y rosa muy bien labrado como en la traça vá señalado.

yten se han de hazer por la parte del dho. çaguan las enbrecaduras den m.º con sus aguilas y armas ynperiales muy bien labradas y de buen relieve de la dha. piedra berroqueña muy buena y escogida y de buen color y granimenuda, y con sus molduras por lo alto y lados y cabeças y grutescos a los cabos de las dhas. enbrecaduras, y por la parte del patio no an de llebar estos arcos enbrecaduras, por q. an de ser los corredores de bóvedas por arista y no es menester que se hagan enbrecaduras sino igualados los dhos. arcos de su mampostería de cal y canto.

la qual dha. obra destos tres arcos an de ser de la dha. piedra berroqueña la mejor que se pudiese aver de buen color y grano en las dhas. canteras con q. las basas de lo baxo sean fuertes de buena piedra recia por el quebrar de las molduras y lo otro todo ansimesmo recio con q. sea mas labradero y con la labor y obra q. en la traça van señalados y conforme al tamaño y molduras de la traça q. está sacada en la sala de la dha. alcaçar conforme y de la manera q. covarrubias lo dará señalado, y el maeso q. lo tomare lo a de hazer a toda costa de sacar y desvastar y traer y labrar y asentar hasta en altura de treinta piés de andoños acabados y retundidos a contento de los maestros de su m.º o de qualquier dellos, sin q. la obra le dé otra cosa alguna mas de los mrs. en q. fueren abenidos los dhos. arcos y cal y agua y arena y madera y clavazón para los andamios y sin vigas y maromas, y anse de començar desde luego q. la obligación se hiciere y no alçar mano dlos hasta los dexar acabados daqui al dia de san juan primero q. viene deste presente año de dxiiv años, y a de dar fianças llanas y abonadas a contento del mayordomo de las dhas. obras, y la primera paga se le dara al començar y lo demás como fuere haciendo se irá pagando, y acabados de hazer se acabarán de pagar, siendo la obra cumplida como dicho es. = Al.º de Covarrubias. = Firma autógrafa.

Arch. de Prof. de Toledo. — Escrib.º Juan Sotelo. — Folios 268 y vuelto.

DOCUM.º NÚM.º 11

Las condiciones dta, manera e como sea de hazer la obra dta. galería en lo alto de la delantera destos alcaçares de t.º qe. a de començar sobre la cornisa qe. agora está asentada entre las dos torres que a de ser todo labrado conforme a estas condiciones y traça como adlante se dirá.

primeramente qe. sobre la dha. cornisa sean de repartir nueve claros de ventanas conforme y de la manera quen la traça van repartidas para que por lo alto respondan sobre las ventanas baxas qe. agora estan hechas, y porque no se hizieron en lo baxo otras nueve ventanas se tenía repartimi.º y quenta como si se vuieran hecho, por manera qe. todavia vayan hechas en la galería nueve ventanas como dho. és, las quales dhas. ventanas an de tener cada vna dellas de ancho en el hueco a syete pyes poco mas o menos como en el repartimi.º mejor a qn. dyeren, y de alto desde el suelo qe. sea de pysar en la dha. galería hasta el papo

de la clave todo lo que quypere conforme a las soleras que-
tan comenzadas a sentar en la dha. galería.

yten que desde el suelo alto que sallandar dha dha. galería
hasta lo baxo que afora está asentada la cornisa de la de-
lantera que puede aver hasta nueve piés y m.^o poco más o
menós, y en esta canydad sean de repartir en la basa y
sillares y entablamento los dhos. nueve piés y m.^o con sus
molduras y resaltos y mynsolas y entablamento con sus dhos.
resaltos como en la traça vá repartido, puniendo la basa
primera sobre una hilada rasa de sillares y resaltos antes
que la basa, porque conforme al alto se descubran mejor
las mynsulas y sillares y luego las basas con vna moldura
romana, y de allí arriba las dhas. mynsulas de vna pieça
entera cada vna hasta el alto dl. entablamento y de ancho
dos pyes poco mas o menos y labradas por las frentes su
moldura balaustrada con vn escamado en m.^o del cordon y
a los lados cubiertos sus yolpes y dymynuidos vn poco por
lo alto mas que por lo baxo.

yten ql. entablamento a de ser de vna terçya de alto poco
mas, labrado con sus buenas molduras y resaltos sobre las
mynsulas y corra de largo a largo de torre a torre, y en
los campos que quedan entre cada mynsula y desde la base
hasta el entablamento sus hiladas de syllares despeçados y
canteados como almohadas de quatro dedos de salda y
otros quatro de calles y quebradas las esquinas o redondas
y ochavadas a manera de almohadas y en el repartim.^a des-
tos syllares entre mynsola y mynsola se han de hazer qua-
tro syllares dlos dl. mesmo largo que tenían de trasdós para
travazones a tres pyes y m.^o, porque la pard de todo el largo
de la dha. galería a de tener a quatro pyes como agora está
señalada en la parte dha pared de la torre dl. atambor, y que
sobre la cornisa donde van los resaltos de las columnas
rinconadas lleven así mesmo las mynsolas con el grueso
y salida que les conviene.

yten que igualado y asentado el dho. entablamento al alto
y huello dha galería an de comenzar a elegirse las dhas. nue-
ve ventanas del alto y ancho que en el segundo capitulo se
declaró, de manera que las jambas y pedestales y resaltos y
basas y entablamento sea en cada cosa, de los altos y ta-
maños que va repartido en la traça por man.^a quen la dha.
basa y pedestal y entablamento tenga todo de alto tres piés
y m.^o y vn quarto de pié poco más o menos porque an de
concertar a este alto los balaustres dlos antepechos y pa-
samano, y en las fronteras destos pedestales an de yr la-
bradas las devisas de batones y pedernales.

yten de los balavstres destas ventanas an de ser labrados
en sus tableros de buen grueso los medys transparentes y
los otros rebaxados que no vayan calados de todo punto
sino a m.^o relieve por de dentro y de fuera (1), y los pasa-
manos de sus pieças enteras y bien encaxadas con las mol-
duras de las pyrmeras pieças de las jambas, y de aquí arri-
ba los troços de las jambas hasta la moldura de la vuelta
de vna pieça y el entablamento que reciba la buelta de poco
mas de vna quarta de alto, y de allí arriba la vuelta de los
arcos hasta el alto que le cupyere en ansa de panel porque
no cave a m.^o punto, y estas jambas y vuelta de arco an de

tener a pie y m.^o de ancho labradas llanas con vna moldura
por el trasdós, y por la frente de la ventana otro pye y m.^o
de grueso, con m.^o pye byen otorgado de batiente de cada
parte y lo demás por de parte de los escocias como mejor
lo dispusyere el grueso dlos quatro pyes que a de llevar el
grueso de la pared.

yten sean de hazer todos los pilares con sus basas y ca-
piteles y resalto del trasdós de las medias columnas de la
manera quen la traça va repartido en que podrá ser vn pye
y m.^o y vn quarto todo el ancho de la m.^a columna poco mas
y dl. traspilar (1), y desde la basa al capitel vna pieça en-
tera pues es poco larga hasta nueve piés y m.^o, todo esto a
de ser labrado de basa y capitel dórico sin talla ninguna, y
las embecaduras su naçela llana y vn tondo de mármol ne-
gro con su lema en tondo y barnizados.

yten sean de hazer todos sillares que quipieren en los ma-
cizos dentre las columnas desde el entablamento de que co-
mençan las basas a los pedestales hasta el trasdós de los
arcos y capyteles labrados conforme a los que van entre las
mynsolas guardando las molduras que los dybyden como va
señalado en la traça haciendo sus tondos dl. dho. mármol
regro tumbados y bien labrados y barnizados, echando seys
lygadores de tres piés y medio de largo entre pylar y pylar
desde el entablamento de las mynsolas arriba entre cada
maziço.

yten sea de hazer el remate de lo alto con su alquitrave
y encanadura y corona de la cubuerta conforme y de la
manera que está en la traça q.^a todo tenga en tres hiladas
hasta tres piés y m.^o de alto repartidos como mejor con-
vinyere y de buenas pieças largas y con buenas trasdoses
como se daran repartidos en la pared de la sala y los sy-
llares dentre los canes an de ser llanos, y en los papos de
las cobixas entre los canes su artesón y floron colgante vn
poco porque se muestre desde lo baxo, pues todo lo demás dl.
remate es obra muy llana.

Toda sta pared por la parte de dentro no a de ser de sy-
llares sino de m.^a y sin los encasamientos que ivan señalados
y esto todo se quitará y ora que no sea de hazer

la qual dha. obra segun y de la manera quen la traça y
estas condiciones va declarado, el maeso que lo tomare lo a
de hazer hasta lo dexar acabado como dho. es a toda costa
de sacar la pyedra de las canteras de mensalvas o de las
ventas de buy buen grano y color, y en retocarlo y labrar
y asentar y dexarlo bien retundido y revocado, y las juntas
cortadas de cal blanca y la obra le ha de dar cal e yeso y
arena y agua y madera y clavazon y maroma para sobir y
pyedra tosca donde el dho. alcaçar toviere en el alcaçar,
digo de mampostería, y los mos, que la obra montare pa-
gado como se concertaren en la obligazió, y a de dar fian-
ças a contento del mayordomo y pagador, y lo a de comen-
çar desde luego que se le diere recavdo de dyneros y no al-
zar mano de la obra hasta la dexar acabada a contento del
maeso mayor de las obras de su mg.^d a cuyo cargo estan
las obras de los dhos. alcaçares.=A.^o de covarruyas.=Fir-
ma autógrafa.

COMANDANTE GARCÍA REY.

(Continuará.)

(1) Al margen, en cinco renglones: "estos balavstres an de ser
cada vno por sí y de buen grueso, encaxados en la basa y en el
pasamano".

(1) Al margen, en ocho líneas: "quen todo este largo sean de
poner quatro escudos imperiales en lugar de quatro fondos del
marmol..." (ilegible).

REVISTA DE LIBROS

- EL SERVICIO MUNICIPAL DE ABASTECIMIENTO DE AGUAS.* R. Gay de Montellá. Legislación contenida en la ley de Aguas de 1879. Estatuto Municipal. Reglamento de obras, bienes y servicios municipales. Reglamento de Sanidad, etcétera, y Reglamentación relativa a la materia de auxilios del Estado para la ejecución de las obras de abastecimiento; en 4.º, 5 pesetas.
- L'HABITATION ROUENNAISE.* Commandant R. Quenedey. Etude d'histoire, de géographie et d'archéologie urbaines. Avec 48 phototypies et nombreuses figures. 430 p. (1.200 gr.) En rústica: 100 fr.
- LA CATHÉDRALE DE LAON.* Lucien Broche. 43 gravures et un plan en couleurs. Col. Petites Monographies des grands édifices de la France. 128 p. (220 gr.). En rúst: 6 fr.
- LOCHES.* Jean Vallery-Radot. 44 gravures et un plan en couleurs. Col. Petites Monographies des grands édifices de la France. 112 p. (200 gr.). En rústica: 6 fr.
- AGENDA DUNOD 1928. BÉTON ARMÉ.* V. Forestier. Col. Agendas Dunod. XXVIII-356 páginas (210 gr.). Encuad.: 17 fr.
- LE SÉCHAGE DES BOIS.* A. Ihne. X-130 páginas (270 gr.). En rúst.: 30 fr.
- LES ARTS DE L'ASIE ANTERIEURE ANCIEN.* Louis Speleers. 1 mapa, 40 láminas (1.485 grabados). En rúst.: 200 fr.
- Manuel des travaux publics *MATERIAUX DE CONSTRUCTION.* Bourde. Bibliothèque professionnelle. 371 p. con 124 lám. En cartón: 22 francos.
- AGENDA DUNOD 1928. Bâtiment.* E. Aucamus et Ph. Rousseau. Col. Agendas Dunod. XXXVI-520 p. (275 gr.). Encuadernada: 17 fr.
- SITES ET MONUMENTS DE LA RÉGION DE CRÉMIEU.* André Chagny. Illustré par Joannis Crevet. In-4. Suscrip.: 200 fr.
- GUIDE ARCHÉOLOGIQUE AUX TEMPLES D'ANGKOR.* Henri Marchal. 228 p. y 16 láminas (750 gr.). En rúst.: 30 fr.
- RUE ET JARDIN. T. XI du RAPPORT GÉNÉRAL DE L'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS.* 304 p. (950 grabados). En rúst.: 80 fr.
- POMPEI. VIE PUBLIQUE.* Henry Thédénat. Col. Les Villes d'Art célèbres. 152 p., 75 gr., un plano. En rúst.: 18 fr.
- DIJON ET BEAUNE.* A. Kleinchausy. Col. Les Villes d'Art célèbres. 121 gr., 164 p. En rúst.: 18 francos.
- LES HABITATIONS MODERNES ET LEUR DÉCORATION.* In-4. 100 lám. en color. En cartón: 300 fr.
- CAFÉS, BARS. RESTAURANTS LES PLUS RÉCEMMENT INSTALLÉS À PARIS.* 40 lám. En rúst.: 75 fr.
- INTÉRIEURS FRANÇAISES AU SALON DES ARTISTES DÉCORATEURS DE 1927.* 48 láminas (1.400 gr.). En carpeta: 100 fr.
- NOUVELLES DEVANTURES ET AGENCEMENTS DE MAGASINS PARISIENS.* René Herbst. 3.º série. 54 lám. En carpeta: 100 fr.
- LES BEAUX MEUBLES RUSTIQUES DU VIEUX PAYS DE RENNES.* Dr. Jambon. 80 páginas. En rúst.: 75 fr.
- LE FONTANE D'ITALIA.* Ard. Colasanti. Milano, 1926. In-4, LVI-306 p. y grab. 3.50 l.
- JARDINS ET COTTAGES.* 2 vol. 240 lám. cada uno, 250 fr.

LE ABITAZIONI MODERNE. I. Andreani. Milano, Hoepli, 1927. In-24, XII-624 p. y grab. 21 liras.

LE CIMENT-ROI. Col. Albums modernes. 60 láminas. En carp.: 100 fr.

LES GRANDS PRIX DE ROME D'ARCHITECTURE. Année 1927. (415 gr.). En rústica: 25 fr.

MEMORIAS DE LA JUNTA SUPERIOR DE EXCAVACIONES Y ANTIGUEDADES

— ROMÁN, CARLOS: *Excavaciones en Ibiza*. Madrid, 1927.

— GONZÁLEZ SIMANCAS, MANUEL: *Excavaciones de Sagunto*. Madrid, 1927.

— LOSADA Y DIÉGUEZ, ANTONIO: *Excavaciones en Montealegre (Domayo), Prov. de Pontevedra*. Madrid, 1927.

R E V I S T A D E R E V I S T A S

BOLETIN DE LA SOC. ESPAÑOLA DE EXCURSIONES (2.º trimestre 1928).

Los conventos franciscanos, por Pelayo Artigas.—Iglesia y Real convento de la Santísima Trinidad Calzada: Redención de cautivos en Roma, por Alfonso Tejada.—La iglesia de San Saturnino de Artajona (Navarra), por el conde de Morales de los Ríos.—El Museo Cerralbo, por Juan Cabré.—Excursión colectiva a Arenas de San Pedro, Candeleda, Trujillo, Plasencia, Barco de Avila y Piedrahita, por Elías Tormo.—Excursión a Uclés, por Miguel Durán.

RUTLLETI EXCURSIONISTA DE CATALUNYA. Barcelona, marzo y abril, 1928.

Por tierras de Flandes: Amberes y Brujas, por Francesch Blasi. — Las atarazanas barcelonesas (continuación), por Francesch Carreras y Candi.

— El ferrocarril eléctrico de Ribes a Nuria, por S. M.^a G. La villa de Martorell, por Feliu Durán Cañameras. — Las atarazanas barcelonesas (continuación).

DYNA. Bilbao, mayo, 1928.

Proyecto de canal de desviación de la ría por la vega de Deusto.

REVISTA DE ARQUITECTURA. Buenos Aires, junio, 1928.

Concurso de anteproyectos para el edificio de la Embajada argentina en Río Janeiro.—"Petit Hotel" del arquitecto Arnoldo Albertolli.—Arq. Luis Newbery Thomas: Traducción de "Acústica arquitectónica", parte II, por E. Hahn.—Hormigón armado. Cálculos de algunas estructuras, reglas prácticas y aplicaciones, por Bartolomé Ferrero.—Concursos.

L'EGLISE DES TEMPLIERS DE LAON ET LES CHAPELLES DE PLAN OCTOGONAL. E. Lambert. (Revue Archéologique, París, 1926.)

La capilla de planta octogonal de Laon, convertida hoy en museo arqueológico, se atribuye tradicionalmente a los Templarios, y, tras de esta atribución, sin más fundamento, otra porción de edificios de plano análogo, como las iglesias españolas de Eunate y Torres del Río, se han supuesto de la misma orden. Hay que diferenciar las capillitas octogonales y los edificios de planta poligonal o circular con girofa, plano este último empleado desde sus orígenes por la arquitectura cristiana para las iglesias y, sobre todo, para los baptisterios. La mayor parte de las iglesias de Templarios no se diferencian de las contemporáneas de la región en que se construyeron; hay que reconocer, sin embargo, que la orden del Temple construyó, a imitación del Santo Sepulcro, o mejor de la mezquita de Omar, algunas iglesias circulares, y que estos edificios testimonian una aspiración propia de la orden de Cristo.

Edificios de planos semejantes fueron construidos también por otras órdenes militares originarias de los Santos Lugares: así la Vera Cruz de Segovia fué iglesia del Santo Sepulcro, y el Octógono de Montmorillon, de los Hospitalarios.

Las capillitas de plano octogonal son monumentos funerarios, según prueba el Sr. Lambert. Varias de ellas parecieron coronadas por linternas funerarias (Torres del Río), lo que explica la existencia de escaleras helicoidales que conducen a su cubierta como en Montmorillon, Eunate y Torres del Río.

T. B.

L'ARCHITETTURA ITALIANA. Turín Junio, 1928.

Ampliación del R. Instituto Supér. de Agricultura en Fisa.—Colonia de baño "Fondazione Ettore Motta" en Ma-

rina di Massa.—Capilla funeraria Reich en el cementerio de Torre Boldone.

ARCHITECTURE. Nueva York. Junio, 1928.

Arquitectura americana de hoy, por Lewis Mumford (continuación).—Un salón de exposiciones modernas, por Lucian Bernhard.—Algunas iglesias de California meridional, por Carleton Monroe Winslow.—Mobiliaria moderno en Inglaterra: la obra de Gordon Russell. Interiores modernos, puertas de jardín, interiores tradicionales.

CONCRETE. Nueva York, junio, 1928.

Una obra en California enseña métodos nuevos de hacer pavimentos de cemento para carreteras.—Cálculo simplificado de hormigón armado.—Enseñanzas deducidas de la obra.—Contabilidad: llave del edificio.

JOURNAL OF THE R. I. B. A. Londres, 9 junio, 1928.

Modernismo en arquitectura.—Misterios arquitectónicos.

MODERNE BAUFORMEN. Stuttgart, junio, 1928.

Obras de Ernst Wiesner, Josef Berger, Martin Ziegler, Albert Linshütz, Hans Vöth, Ernst Plischke, en Viena, Brün, Praga y Mähr Schönberg. Con algunas láminas en color.

DEUTSCHE BAUZEITUNG.

23 MAYO 1928.

Casa unifamiliar en Berlín-Grünevald. Lo nuevo expre-

sionista y la antigua objetividad, por Franz Arens.—Problemas actuales de la vivienda y de las colonias.

26 MAYO 1928.

Edificios religiosos de Martin Weber, Frankfort, A. M. Casa comercial del grupo social de Bancos hipotecarios alemanes, Berlín, Arq. Ascher.—Continuación del artículo "Lo nuevo expresionista y la antigua objetividad". Suplemento "Ciudad y Colonia".

9 JUNIO 1928.

Los escenarios nuevos y las instalaciones de luz, por Wedemeyer, Berlín.

ARCHITEKT SIA. Revista de los arquitectos checoslovacos. Praga, n.º 5.

El proyecto del concurso para la isla de Sokols en C. Budejovice, por Stransky-Slegl.—El mismo tema, por el doctor Babuska.—La purificación de las aguas para los baños, por K-y.—Noticias.

DIE BAU UND WERK KUNST. Munich, n.º 6

Dedicado al jardín doméstico.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. Darmstadt, junio, 1928.

Artículo sobre el joven pintor español Ismael G. de la Serna, por Jean Cassou.—Max Weber, por Arnold Kohler. Lucha entre las generaciones, por Arthur Roessler.—Fachada e interior, por Josef Frank.